Goethe's musicalisches Leben

Ferdinand Hiller



Goethe's musicalisches Leben.

Von

Ferdinand Hiller.



Köln, 1883.
Verlag der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung.

Druck von M. DuMont-Schauberg.

Den Freiherren

Walther und Wolfgang von Goethe

in alter Anhänglichkeit

hochachtungsvoll zugeeignet.

Nicht darf ich es unterlassen, den geehrten Männern, die mich durch ihre Werke, ihren Rath und die Hülfsmittel, die sie mir zur Verfügung gestellt, bei der vorliegenden Arbeit so wesentlich gefördert haben, hiermit meinen herzlichen Dank auszusprechen. Es sind die Herren

Ober-Archivar **Burkhardt** in **Weimar**,
Walther und **Wolfgang von Goethe** daselbst,
Königl. Bibliothecar **A. Kupfermann** in Berlin,
Professor **H. Viehoff** in Trier

und ganz besonders

Professor **Düntzer** in Köln.

Möchten sie mit dem, was ich zu Stande gebracht, nicht unzufrieden sein.

Ferd. Hiller.





Oft hörte ich's beklagen, namentlich von gebildeten Kunstgenossen, daß Goethe der Musik wenig Neigung und Theilnahme entgegengebracht. Man hob dann hervor, wie viele Aeußerungen z. B. in den Werken Shakespeare's Zeugniß ablegen von dessen leidenschaftlicher Liebe zur Tonkunst, und meinte, in den Schöpfungen unseres größten Dichters sei Aehnliches nicht zu finden. Vielleicht nicht in seinen populärsten dramatischen und epischen Dichtungen — wohl aber in seinen lyrischen. Forscht man aber tiefer nach Goethe's Beziehungen zur Musik, wie sie aus seinen Correspondenzen, Tagebüchern, Gesprächen hervorgehen, — sieht man sich den reichen poetischen Schatz an, den er dem Tondichter geboten, so kommt man zu dem Ergebniß, daß es in der ganzen neueren Literatur keinen großen oder auch nur bedeutenden Dichter gegeben hat, der so viel für Musik zu thun sich bemüht hätte wie er. Freilich genügte ihm nicht, was er errang, denn bei Allem, dem er sich zuwandte, war es ihm Bedürfniß, zu erkennen und zu wirken. Wenn ihm dies der Tonkunst gegenüber nicht in dem Grade gelungen, wie er es wünschen mochte (seine Bescheidenheit hierüber hat oft etwas Rührendes), so lag dies an manchen von ihm unabhängigen Umständen. Unsere neuere classische Musik entstand gleichzeitig mit unserer classischen Literatur. Goethe war schon ein Mann, als Gluck mit seinen bedeutendsten Werken auftrat

— die ganze Entwickelung der Tonkunst von diesem bis zu Mendelssohn vollzog sich während Goethe's Leben —, Händel und Bach waren aber zu seiner Jugendzeit als Vocalcomponisten noch so gut wie unbekannt. Was ihm mithin in der eindrucksfähigsten Epoche seines Lebens geboten wurde, war nicht der Art, daß es irgend einen Vergleich bieten konnte mit dem, was die bildende Kunst besaß. Diese hat neben vielen anderen Vorzügen ja auch den vor unserer Musik, daß sie jeden Augenblick in ihrer ganzen Entwickelung, in ihren erhabensten Schöpfungen der Anschauung nahe gebracht werden mag — ein Vorzug, der vollends für die tiefbeschauliche Natur eines Goethe gar nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Daß eine so umfassend geniale Natur wie die unseres Dichters wenig dazu angethan war, sich als Knabe den technischen Uebungen, die das Clavierspiel erfordert, hinzugeben, läßt sich denken — und doch hätte es dessen bedurft, um ihm ein vollständigeres Eingehen in die Musik später zu erleichtern. Das Schlimmste war aber, daß unter den Tonkünstlern, zu welchen er in ein näheres Verhältniß trat, keiner war, der als Künstler dieses Glückes in vollem Maße würdig gewesen wäre. Welche Meisterwerke hätten entstehen können, wenn ein wahrhaft großer Tondichter in seine Nähe getreten wäre, mag uns die Walpurgisnacht mit Mendelssohn's Musik beweisen — vielleicht das in Worten und Tönen gleichmäßig vollendetste Vocalwerk, das wir besitzen.

Noch ein Umstand erschwerte es unserem Dichter, für die Tonkunst so viel zu leisten, als er es zu thun geneigt war. Abgesehen von der Opernmusik, bekam er nur ganz ausnahmsweise und in sehr dürftiger Ausführung unsere größten Meisterwerke zu hören. Weimar konnte ihm nach dieser Seite und zu jener Zeit nicht viel bieten, und denjenigen Städten,

in welchen damals ein höheres Musikleben möglich war, blieb er fern. Trotz alledem und alledem halte ich meinen obigen Ausspruch für unwiderlegbar und hoffe, daß die folgenden Blätter jeden Unbefangenen von seiner Wahrheit überzeugen werden.

Indem ich das lange Leben Goethe's vor dem Leser vorüberziehen lasse, ausschließlich seinen Beziehungen zur Tonkunst und zu Tonkünstlern nachgehend, werde ich ihn zumeist mit seinen eigenen Worten vorführen — jede Umschreibung, jede allzu enge Zusammenziehung derselben wäre frevelhaft. Meine Arbeit wird hierdurch freilich das Ansehen einer Compilation tragen — sei es darum, wenn sie ihren Zweck erreicht! Fern liegt mir, eine andere Anerkennung durch dieselbe erlangen zu wollen als die, treuer gewissenhafter Forschung und liebevollen Eingehens auf die Intentionen unseres herrlichsten Dichters und Weisen.

* *
*

Der Großvater Goethe's war ein leidenschaftlicher Musikfreund, daher finden sich im Goethe'schen Wappen die drei Linien. Der Vater spielte die Flöte und die Laute — die Mutter war gleichfalls musicalisch, sang und spielte Clavier, so daß das Kind in den allerfrühesten Lebensjahren schon täglich an Sang und Klang gewöhnt wurde. Eine beliebte Arie jener Zeit, die ein alter Italiener häufig anstimmte, „wußte er auswendig, ehe er sie verstand“. Später, als der Knabe nach dem Willen des Vaters alles Denkbare erlernen mußte, kam es auch zum ersten Musikunterricht. „Um diese Zeit“, erzählt Goethe, „ward auch der schon längst in Berathung gezogene Vorsatz, uns in der Musik unterrichten zu lassen, ausgeführt, und zwar verdient der letzte Anstoß dazu wohl einige Erwähnung.

Daß wir das Clavier lernen sollten, war ausgemacht; allein über die Wahl des Meisters war man immer streitig gewesen. Endlich komme ich einmal zufälligerweise in das Zimmer eines meiner Gesellen, der eben Clavierstunde nimmt, und finde den Lehrer als einen ganz allerliebsten Mann. Für jeden Finger der rechten und linken Hand hat er einen Spitznamen, womit er ihn aufs lustigste bezeichnet, wenn er gebraucht werden soll. Die schwarzen und weißen Tasten werden gleichfalls bildlich genannt, ja die Töne selbst erscheinen unter figürlichen Namen. Eine solche bunte Gesellschaft arbeitet nun ganz vergnüglich durcheinander. Applicatur und Tact scheinen ganz leicht und anschaulich zu werden, und indem der Schüler zu dem besten Humor aufgeregt wird, geht auch Alles zum schönsten von Statten.

„Kaum war ich nach Hause gekommen, als ich den Eltern anlag, nunmehr Ernst zu machen und uns diesen unvergleichlichen Mann zum Claviermeister zu geben. Man nahm noch einigen Anstand, man erkundigte sich; man hörte zwar nichts Uebles von dem Lehrer, aber auch nichts sonderlich Gutes. Ich hatte indessen meiner Schwester alle die lustigen Benennungen erzählt, wir konnten den Unterricht kaum erwarten und setzten es durch, daß der Mann angenommen wurde.

„Das Notenlesen ging zuerst an, und als dabei kein Spaß vorkommen wollte, trösteten wir uns mit der Hoffnung, daß, wenn es erst ans Clavier gehen würde, wenn es an die Finger käme, das scherzhafte Wesen seinen Anfang nehmen würde. Allein weder Tastatur noch Fingersetzung schien zu einigem Gleichniß Gelegenheit zu geben. So trocken wie die Noten mit ihren Strichen auf und zwischen den fünf Linien blieben auch die schwarzen und weißen Claves, und weder von einem Däumerling noch Deuterling noch Goldfinger war mehr eine

Silbe zu hören; und das Gesicht verzog der Mann so wenig beim trockenen Unterricht, als er es vorher beim trockenen Spaß verzogen hatte. Meine Schwester machte mir die bittersten Vorwürfe, daß ich sie getäuscht habe, und glaubte wirklich, es sei nur Erfindung von mir gewesen. Ich war aber selbst betäubt und lernte wenig, ob der Mann gleich ordentlich genug zu Werke ging: denn ich wartete immer noch, die früheren Späße sollten zum Vorschein kommen, und vertröstete meine Schwester von einem Tag zum anderen. Aber sie blieben aus, und ich hätte mir dieses Räthsel niemals erklären können, wenn es mir nicht gleichfalls ein Zufall aufgelöst hätte.

„Einer meiner Gespielen trat herein mitten in der Stunde, und auf einmal eröffneten sich die sämmtlichen Röhren des humoristischen Springbrunnens; die Däumerlinge und Deuterlinge, die Krabler und Zabler, wie er die Finger zu bezeichnen pflegte, die Fakchen und Gakchen, wie er z. B. die Noten f und g, die Fiekchen und Giekchen, wie er fis und gis benannte, waren auf einmal wieder vorhanden und machten die wundersamsten Männerchen.

„Mein junger Freund kam nicht aus dem Lachen und freute sich, daß man auf eine so lustige Weise so viel lernen könne. Er schwur, daß er seinen Eltern keine Ruhe lassen würde, bis sie ihm einen solchen vortrefflichen Mann zum Lehrer gegeben.

„Und so war mir nach den Grundsätzen einer neueren Erziehungslehre der Weg zu zwei Künsten“ (er hatte auch Unterricht im Zeichnen) „früh genug eröffnet, bloß auf gut Glück, ohne Ueberzeugung, daß ein angeborenes Talent mich darin weiter fördern könne.“

Daß der Knabe trotz dieser Enttäuschung „bei seinem Clavier verweilte“, ist uns später mitgetheilt — von den Ergebnissen

dieser Uebungen wird uns aber keine weitere Kunde. Zunächst treffen wir den frühreifen Jüngling, der sich inzwischen schon als talentvoller lyrischer Dichter gezeigt, in musicalischen Beziehungen zu den Gründern des Breitkopf'schen Hauses in Leipzig. Er spricht von deren musicalischer Begabung sowie von den Concerten, die dort öfters veranstaltet wurden. „Der älteste Sohn (Joh. Gottl. Immanuel) componirte einige meiner Lieder, die, gedruckt, seinen Namen, aber nicht den meinigen führten und wenig bekannt geworden sind. Ich habe die besseren ausgezogen und zwischen meine übrigen kleinen Poesien eingeschaltet."

Von manchen seiner Freunde rühmt er das musicalische Talent — ein Beweis, das es ihn interessirte. Von der später weltberühmt gewordenen Sängerin Mara, die er als Fräulein Schmehling hörte und bewunderte, ist ihm bis ins höchste Alter eine lebendige Erinnerung geblieben. Er schreibt an Zelter, den 3. Februar 1831, wie er dieselbe „als ein erregbares Studentchen wüthend applaudirt", und widmete ihr zu ihrem Jubelfeste folgende Verse:

Der Demoiselle Schmehling,

nach Aufführung der Hassischen Santa Elena al Calvario.

Leipzig 1771.*)

Klarster Stimme, froh an Sinn —
Reinste Jugendgabe —
Zogst du mit der Kaiserin
Nach dem heil'gen Grabe.
Dort, wo Alles wohl gelang,
Unter den Beglückten
Riß dein herrschender Gesang
Mich, den Hochentzückten.

---

*) Die Jahreszahl 1771 ist eine poetische Licenz, um zur runden Zahl sechzig zu gelangen. Mehr als sechzig Jahre waren seit jenem ersten Eindruck hingegangen, denn schon im Jahre 1768 hatte Goethe Leipzig verlassen.

An Madame Mara.

Zum frohen Jahresfeste.

Weimar 1831.

Sangreich war dein Ehrenweg,
Jede Brust erweiternd:
Sang auch ich auf Pfad und Steg,
Müh und Schritt erheiternd.
Nah dem Ziele denk ich heut
Jener Zeit, der süßen;
Fühle mit, wie mich's erfreut,
Segnend dich zu grüßen.

Von Frankfurt aus schreibt er an den Assessor Hermann in Leipzig: „Wenn unter meinen Liedern Ihnen etwas gefallen hat, so freut michs. Daß ich mit der Zeit was besseres machen werde, hoffe ich; mit uns Quasi modo genitis muß man Geduld haben. Malerei und Musik und was Kunst heißt, ist noch immer meinem Herzen so nah als ehemals.“*)

In Straßburg lernte er eifrig das Violoncell und nahm an den Concerten Antheil. Sein Mentor Salzmann war Liebhaber der Musik, sein Tischgenosse Meyer von Lindau war für Gesang begeistert und schrieb sogar eine komische Oper. Daß er auch in Frankfurt fortfuhr, das Violoncell zu pflegen, beweist der Auftrag, den er Salzmann im Februar 1772 gibt: „Wollen Sie bei Gelegenheit meinen Violoncellmeister Baschen fragen, ob er die Sonaten für zwei Bässe noch hat, die ich mit ihm spielte, sie ihm abhandeln und baldmöglichst mir zuschicken. Ich treib die Kunst etwas stärker als sonst.“ Wir dürfen uns jedoch schwerlich von seiner Virtuosität eine allzu glänzende Vorstellung machen, denn wenige Monate später heißt es in einem Briefe an Herder: „ich kann schreiben, aber

*) S. „Der junge Goethe“ von M. Bernays.

keine Federn schneiden, drum krieg ich keine Hand, das Violoncell spielen, aber nicht stimmen." Der Brief enthält indeß eine Art von Selbstanklage, hervorgerufen durch seine hohe Ansicht von der Meisterschaft in den Künsten. Was seine „Hand" betrifft, die war ja prächtig.

Sonst ist aus jener Zeit von hervortretenden musicalischen Eindrücken nicht die Rede — wohl aber von musicalischen Ergüssen. Oder sind je Lieder gedichtet worden, die in gleichem Grade wie die Goethe'schen als gesungen zu bezeichnen wären? Ist nicht Alles Musik in ihnen, der Rhythmus, die Form, die Empfindung? Ich glaube, der unmusicalischste Mensch wird sie kaum lesen können, ohne daß es dabei in seinem Innern töne. Von melodischen Erfindungen Goethe's hat man nie etwas gehört — sollte er trotzdem nicht manche Weise zu seinen Liedern improvisirt haben?

„Durch Feld und Wald zu schweifen,
Mein Liedchen wegzupfeifen,
So geht's von Ort zu Ort!
Und nach dem Tacte reget,
Und nach dem Maß beweget
Sich Alles an mir fort!"

Einen reicheren Schatz von Poesie hat kein Dichter je den Tonsetzern geschenkt als Goethe — und viel Herrliches ist daraus entstanden. Aber noch lange nicht genug! Allzu oft haben die Componisten Melodien auf die Goethe'schen Verse gesetzt, statt sie aus denselben hervorzurufen. Selten ist ihre Ursprünglichkeit in ihrer ganzen Größe erreicht worden.

„Nur nicht lesen, immer singen,
Und ein jedes Blatt ist dein!"

ruft uns der Dichter zu, und zweifellos entsteigt dieser Ausruf seiner tiefsten Seele; es war ihm Bedürfniß, seine

Lieder in Klänge gehüllt zu genießen. Und dies Bedürfniß war so stark, daß es ihn manches als gelungen betrachten oder wenigstens gern anhören ließ, was ihn kaum hätte befriedigen dürfen.

Bis zur Niederlassung in Weimar cultivirte Goethe als echter Dilettant sowohl Gesang wie Violoncell. Wie weit er es in diesen Talenten gebracht, wußte ich nicht zu ergründen. Da er mit seinem tiefbewegenden Sprachorgan große Wirkungen erzielte, sang er vielleicht besser, als er selbst meinte.

Der erste gebildete Tonkünstler, zu welchem Goethe in eine nähere Verbindung trat, war Ph. Chr. Kayser, ein geborener Frankfurter. Einige Mitglieder jenes Kreises der Sturm- und Drangperiode interessirten sich lebhaft für ihn, für seine musicalischen und poetischen Productionen. Dr. Burkhardt*) theilt uns mit, daß „sein Clavierspiel auf Goethe einen besonderen Zauber ausübte, daß er ihn als musicalisches Genie pries und wahrscheinlich dazu beigetragen habe, ihm eine Stellung als Lehrer in Zürich zu sichern".

Aus den schönen Jahren, in welchen „Götz" und „Werther" entstanden, in welchen die ganze deutsche Literatur dem jungen Autor dieser wunderbaren Werke mehr oder weniger huldigte, ist von Musik kaum die Rede. Schriftsteller interessiren sich auch heutigen Tages nur sehr ausnahmsweise und in sehr beschränktem Sinn für die Tonkunst — wie sollte es zu jener Zeit besser gewesen sein? Einige charakteristische Zeilen aus dem „Werther" muß ich aber anführen, weil sie, wie das Meiste darin, sicherlich Goethe aus der Tiefe des Herzens kamen.

---

*) „Goethe und der Componist Ph. Chr. Kayser." Von C. A. H. Burkhardt. Leipzig, bei Grunow, 1879.

„Sie hat eine Melodie, die sie auf dem Clavier spielt mit der Kraft eines Engels, so simpel und so geistvoll! Es ist ihr Leiblied, und mich stellt es von aller Pein, Verwirrung und Grillen her, wenn sie nur die erste Note davon greift. — Kein Wort von der alten Zauberkraft der Musik ist mir unwahrscheinlich, wie mich der einfache Gesang angreift."

* * *

Die erste seiner dramatisch-lyrischen Arbeiten: „Erwin und Elmire", begann Goethe im Jahre 1773. Dies Singspiel war „auf den Horizont der Frankfurter Bühne" berechnet, und doch sagten die Leute, „sie könnten es nicht leisten". Ungefähr um dieselbe Zeit lernte er den Seidenfabricanten, Componisten und späteren Capellmeister und Musikverleger André*) in Offenbach kennen und suchte für dessen Operette „Der Töpfer" Reclame zu machen.**) „Erwin und Elmire" sowohl wie das

*) Johann André in Offenbach, geb. den 28. März 1741, gest. den 18. Juni 1799, beliebter Operettencomponist und Gründer der bekannten Verlagshandlung — wohl zu unterscheiden von seinem Sohne Joh. Anton André (geb. 1775), dem geistreichen Liedercomponisten und Theoretiker, der hauptsächlich diesem Jahrhundert angehört und am 5. April 1842 verschied.

**) Den vollgültigen Beweis hierfür bringt folgender Brief an Johanna Falmer in Düsseldorf, der schon mehr einem Zeitungsreferate gleicht: „Diesmal, liebe Tante, vom Töpfer. Ich danke Ihnen, daß Sie wollen meine Meinung drüber transpiriren lassen. Das Stück ist um der Musik willen da, zeugt von der guten menschenfreundlichen Seele des Verfassers und ist dem Bedürfniß unseres Theaters gewachsen, daß Acteur und Zuschauer ihm folgen können. Hier und da ist eine gute Laune, doch würde seine Einförmigkeit sich ohne Musik nicht erhalten. Die Musik selbst ist auch mit vieler Kenntniß der gegenwärtigen Kräfte unseres Theaters komponirt. Der Verfasser hat gesucht, richtige Deklamation mit leichter fließender Melodie zu verbinden und es wird nicht mehr Kunst erfordert, seine Arietten zu singen, als zu den beliebten Kompositionen J. Hillers

ein Jahr später begonnene Schauspiel mit Gesang „Claudien von Villa Bella“ sind offenbar angeregt durch die damaligen französischen Singspiele, die Komödien oder Dramen mit Gesangseinlagen waren und sich ebenso sehr durch dramatisches Leben wie durch Naivetät und Ursprünglichkeit der Melodien auszeichneten. Wie hier der Einfluß der Franzosen vorherrscht, so macht sich in den zwölf bis dreizehn Jahre später in Italien vorgenommenen Umarbeitungen der Einfluß der Italiener geltend. Ich gestehe, daß mich die ersten Bearbeitungen mit dem Dialog in Prosa und den dazwischen eingestreuten lyrischen Stücken mehr anmuthen als die späteren, in welchen nicht allein der Dialog, für das italienische Recitativ rhythmisirt, sondern auch die Handlung complicirter geworden ist. Den Stoff zu „Erwin und Elmire“ entnahm bekanntlich Goethe einer Ballade tief empfindsamer Art in Goldsmith's „Landprediger von Wakefield“. Der Uebermuth, der sich nicht allein in den Gesprächen des Schauspiels, sondern sogar in manchen nebensächlichen Bezeichnungen und Bemerkungen Luft macht (wie: „Der Schauplatz ist nicht in Spanien“ — oder in einer lyrischen Scene: „Die Musik wage es, die Gefühle

---

und Wolfs nöthig ist. Um nun dabei das Ohr nicht leer zu lassen, wendete er all seinen Fleiß auf Accompagnement, welches er so vollstimmig und harmonisch zu setzen suchte, als es ohne Nachtheil der Singmelodie thunlich war. Zu dem Ende hat er oft Blasinstrumente gebraucht und manchmal eines von diesen unisono mit der Singstimme gesetzt, damit sie dadurch verstärkt und angenehm werde, wie z. B. bei dem ersten Duett mit der Flöte geschehen. Man kann ihm nicht nachsagen, daß er copirt noch raubt. Und es läßt sich immer mehr von ihm hoffen. In einigen Arien könnte das Da capo kürzer sein, wie z. B. in der Ariette: »Wie mancher plumper Bauernjunge« pag. 78. Daß er die ganze Partitur hat stechen lassen, billige ich; wenn es mehrere thäten, würde der Kenner und Liebhaber befriedigt werden. Auch zum Besuch auswärtiger und Privat-Theater gut sein.“ (S. „Der junge Goethe.“)

dieser Pausen auszudrücken"), dieser Uebermuth, meine ich, hindert nicht, daß die dem Componisten vorbehaltenen Situationen und deren Texte zum größten Theil nicht nur vortrefflich, sondern auch im höchsten Grade musicalisch sind.

Während es in Goethe's Natur lag, sich gern und leicht dem Hergebrachten zu fügen, das er als eine durch die Erfahrung bestätigte Lebensbedingung einer Kunst ansah, verfährt er mit der Freiheit des Genies dem gegenüber, was den Stempel der Schablone an sich trägt. So verfehlt er denn auch nicht, in den Ensembles den verschiedenen Personen dieselben Rhythmen und Reime, ja wo es möglich, dieselben Worte in den Mund zu legen, wohingegen die Solostücke, entgegen allen üblichen Formen, mit der größten Freiheit behandelt sind und dem Componisten Gelegenheit geben, nicht allein melodische Erfindungsgabe, sondern auch feinste Formengewandtheit geltend zu machen. Ich glaube nicht, daß man in der ganzen Opern-, Oratorien- und Cantatenliteratur jener Zeit eine Arie (oder wie man es nennen mag) ausfindig machen könnte von dem Reichthum der Empfindung und der Freiheit der rhythmischen Führung, wie die der Elmire, die mit den Worten beginnt: „Mit vollen Athemzügen saug ich, Natur, aus dir ein schmerzliches Vergnügen". Auch für den modernsten Tonsetzer würde es eine dankbare Aufgabe sein, sie zu componiren. So ist auch die Beichte, die Elmire ablegt: „Sieh mich, Heil'ger, wie ich bin", ein Meisterstück naiver Herzensergießung. Einigen der liederartigen Stücke begegnen wir auch in der Sammlung der Lieder, in welche sie der Dichter später aufgenommen — es sind lyrische Perlen, hochstehend über den besten „Texten", die den Theatercomponisten je geboten werden.

In „Claudine von Villa Bella" zeigt Goethe auch, wie

klar ihm die Erfordernisse geworden, die der Aufbau ausgeführter Ensemblestücke (breit angelegter Finales u. dgl.) mit sich bringt. Die Steigerungen in dem Wechsel der Situationen, in der Anzahl der betheiligten Personen, das Hinführen zu einer mehr oder weniger allgemeinen Stimmung, die dann den Höhepunkt und den Schluß der Scene beherrscht, alles das ist mit der Fertigkeit des Librettisten geschaffen — daß ein großer Dichter Aehnliches versucht oder geleistet, wird schwerlich behauptet werden können und beweist wenigstens, wie ernst es Goethe war, den Musiker anzuregen und möglichst zu befriedigen.

André's Musik zu „Erwin und Elmire" soll in Berlin, wohin der Componist im Jahre 1778 nach der Aufführung als Capellmeister berufen wurde, Erfolg gehabt haben — keinesfalls aber kann die Composition sehr hervorragend gewesen sein. Getragen durch die Berühmtheit des Autors von „Werther's Leiden", wäre sie sonst über alle Bühnen gegangen.

In Weimar, wo Goethe dem Theater in den mannigfachsten Thätigkeiten stets näher trat, begegnen wir zuerst dem Schauspiel „Lila", durch das Verlangen herrorgerufen, zum Geburtstage der Herzogin ein durch alle Mittel der Darstellung anziehendes Festspiel zu liefern. Seiner ganzen Anlage und theilweise seiner Ausführung nach ist es aber eine echte Oper. Wären die musicalischen Mittel dort reicher gewesen, hätte der Dichter statt eines unvermögenden Dilettanten (des Herrn v. Seckendorff) einen halbwegs ebenbürtigen Componisten zur Seite gehabt, ein Werk hätte entstehen müssen, das noch in unsere Zeit hineinleuchtete. Ganze Seiten in Prosa sind latenter Musik voll — die Chöre sind sehr günstig behandelt — Pantomime, Tanz, alle Ingredienzien sind da — es ist ein Jammer, daß die Entwickelung unvollständig geblieben.

Während der Dichter inmitten der vielfältigsten Beschäftigungen und Zerstreuungen an seiner „Iphigenie“ arbeitet, schreibt er an Frau v. Stein: „Musik habe ich kommen lassen, die Seele zu lindern und die Geister zu entbinden“ — und ferner: „Meine Seele löst sich nach und nach durch die lieblichen Töne aus den Banden der Protokolle und Acten. Ein Quartett nebenan in der grünen Stube, sitz ich und rufe die fernen Gestalten leise herüber.“ Jene guten weimarischen Musikanten, sie haben sich nicht träumen lassen, daß sie gewissermaßen betheiligt würden an der Schöpfung eines der herrlichsten Gedichte, die der Himmel uns geschenkt hat!

Auch der dramatischen Grille „Der Triumph der Empfindsamkeit“ (gleichfalls ein Festspiel zum Geburtstag der Herzogin) muß ich hier noch Erwähnung thun wegen des darin enthaltenen Monodramas „Proserpina“. Nach beinahe vierzig Jahren wurde dasselbe im Mai 1815 in Weimar mit Eberwein's „mit keuscher Sparsamkeit“ die Vorstellung fördernder und tragender Musik wieder zur Aufführung gebracht. Der Dichter, hierdurch angeregt, veröffentlichte im Morgenblatt eine weit angelegte Besprechung darüber. Ich entnehme derselben den kleinen Abschnitt, welcher der Musik gewidmet ist und mit Goethe'scher Klarheit das Verhältniß derselben zum Melodrama darlegt:

„Nunmehr aber ist es Zeit, der Musik zu gedenken, welche hier ganz eigentlich als der See anzusehen ist, worauf jener künstlerisch ausgeschmückte Nachen getragen wird, als die günstige Luft, welche die Segel gelind, aber genugsam erfüllt und der steuernden Schifferin bei allen Bewegungen nach jeder Richtung willig gehorcht.

„Die Symphonie (Ouverture) eröffnet eben diesen weiten musicalischen Raum, und die nahen und fernen Begrenzungen

desselben sind lieblich ahnungsvoll ausgeschmückt. Die melodramatische Behandlung hat das große Verdienst, mit weiser Sparsamkeit ausgeführt zu sein, um die Geberden der mannigfaltigen Uebergänge bedeutend auszudrücken, die Rede jedoch im schicklichen Moment ohne Aufenthalt wieder zu ergreifen, wodurch der eigentlich mimisch-tanzartige Theil mit dem poetisch-rhetorischen verschmolzen und einer durch den andern gesteigert wird.

„Eine geforderte und um desto willkommenere Wirkung thut der Chor der Parzen, welcher mit Gesang eintritt und das ganze recitativartig gehaltene Melodrama rhythmisch-melodisch abrundet: denn es ist nicht zu leugnen, daß die melodramatische Behandlung sich zuletzt in Gesang auflösen und dadurch erst volle Befriedigung gewähren muß.“

Eine reizende Frucht der Schweizerreise im Jahre 1779 war das Singspiel „Jery und Bätely“, welchem Goethe ein dauerndes Interresse bewahrt zu haben scheint, wenn es, wie uns mitgetheilt wird, seinen jetzigen Schluß erst im Jahre 1825 erhielt. Er theilte das liebliche Gedicht alsobald nach seiner Vollendung dem Jugendfreunde Kayser mit und schrieb ihm in Beziehung auf dasselbe folgenden Brief:

„Nur eins muß ich noch vorläufig sagen: ich bitte Sie, darauf Acht zu geben, daß eigentlich dreierlei Arten von Gesängen drinne vorkommen. Erstlich Lieder, von denen man supponiret, daß der Singende sie irgendwo auswendig gelernt und sie nur in ein oder der anderen Situation anbringt. Diese können und müssen eigne, bestimmte und runde Melodieen haben, die auffallen und jedermann leicht behält.

„Zweitens Arien, wo die Person die Empfindung des Augenblicks ausdrückt und, ganz in ihr verlohren, aus dem Grunde des Herzens singt. Diese müssen einfach, wahr, rein

vorgetragen werden von der sanftesten bis zu der heftigsten Empfindung. Melodie und Accompagnement müssen sehr gewissenhaft behandelt werden.

„Drittens kommt der rytmische Dialog, dieser giebt der ganzen Sache die Bewegung; durch diesen kann der Komponist die Sache bald beschleunigen, bald wieder anhalten, ihn bald als Deklamation in zerrissenen Takten traktiren, bald ihn in einer rollenden Melodie sich geschwind fortbewegen lassen. Dieser muß eigentlich der Stellung, Handlung und Bewegung des Acteurs angemessen seyn und der Komponist muß diesen immerfort vor Augen haben, damit er ihm die Pantomime und die Aktion nicht erschwere. Dieser Dialog, werden Sie finden, hat in meinem Stück fast einerley Silbenmaß, und wenn Sie so glücklich sind, ein Hauptthema zu finden, das sich gut dazu schickt, so werden Sie wohl thun, solches immer wieder hervorkommen zu lassen und nur durch veränderte Modulation, durch Major und Minor, durch angehaltenes oder schneller fortgetriebenes Tempo die einzelnen Stellen zu nüanciren. Da gegen das Ende meines Stückes der Gesang anhaltend fortgehen soll, so werden Sie mich wohl verstehen, was ich sage, denn man muß sich alsdann in Acht nehmen, daß es nicht gar zu bunt wird. Der Dialog muß wie ein glatter goldner Ring sein, auf dem Arien und Lieder wie Edelgesteine aufsitzen."

Und später fügt er hinzu:

„Den Charakter des Ganzen werden Sie nicht verkennen; leicht gefällig, offen ist das Element, worin so viele andere Leidenschaften von der innigsten Rührung bis zum ausfahrendsten Zorn u. s. w. abwechseln. Edle Gestalten sind in die Bauernkleider gesteckt und der reine einfache Adel der Natur soll in einem wahren angemessenen Ausdruck sich immer gleich

bleiben. Sie haben in dem Augenblick, da ich dieses schreibe, vielleicht schon mehr über das Stück nachgedacht, als ich Ihnen sagen kann, doch erinnere ich Sie nochmals, machen Sie sich mit dem Stücke recht bekannt, ehe Sie es zu komponiren anfangen, disponiren Sie Ihre Melodieen, Ihre Accompagnements u. s. w., daß alles aus dem Ganzen in das Ganze hineinarbeitet. Das Accompagnement rathe ich Ihnen sehr mäßig zu halten, nur in der Mäßigkeit ist der Reichthum, wer seine Sache versteht, thut mit zwei Violinen, Viola und Baß mehr, als andere mit der ganzen Instrumentenkammer. Bedienen Sie sich der blasenden Instrumente als eines Gewürzes und einzeln; bei der Stelle die Flöte, bei einer die Fagot, dort Hautboe, das bestimmt den Ausdruck und man weiß, was man genießt, anstatt daß die meisten neuern Komponisten, wie die Köche bei den Speisen einen Hautgout von allerlei anbringen, darüber Fisch wie Fleisch und das Gesottene wie das Gebratene schmeckt."

Man glaubt einen alten festen Tonlehrer sprechen zu hören. Ganz meisterhaft ist namentlich der Unterschied bezeichnet zwischen dem Lied, als bekanntem gelegentlich angebrachtem Stücke, und der Arie, in der Unmittelbarkeit der augenblicklich ausgesprochenen Stimmung. Erheiternd ist es, für den Dialog (die Ensemblestücke) die Idee des heutigen Leitmotivs angeregt zu finden, wobei sich der Dichter jedoch wohl weniger die Bezeichnung einer bestimmten Persönlichkeit dachte, als eines jener musicalischen Motive, die ein harmonisches Band um ein vielfach verwebtes Thun schlingen, wie es die Italiener jener Zeit (Paisiello u. A.) vielfach anwendeten. Echt Goethisch ist der Rath, mit künstlerischer Mäßigkeit zu verfahren.

Kayser, der Goethe durch längere Zeit hingehalten hatte, kam nach Weimar, nachdem Seckendorff das Stück schlecht com-

ponirt hatte, brachte aber auch nichts zu Stande. Das Interesse, das Goethe an ihm nahm, wurde dadurch nicht verringert, denn er projectirte, den jungen Componisten zu Meister Gluck nach Wien zu höherer Ausbildung zu schicken. Gluck hatte einen Schlaganfall gehabt, schrieb aber doch in freundlicher Weise, daß er sein Bestes für Kayser thun wolle, und erwähnte namentlich bevorstehender Feierlichkeiten, bei welchen es viel zu hören geben werde. Aus dem wahrhaft väterlichen Briefe, den Goethe nun an Kayser richtete, entnehme ich nur einige Sätze: „Bei Gelegenheit der Feierlichkeiten in Wien zu seyn, ist kein geringer Reiz für einen jeden, und doppelt für Sie. Es werden einige Opern von Gluck deutsch aufgeführt werden; der Alte kann Ihnen noch seinen ganzen musikalischen Seegen hinterlassen, wer weiß, wie lang er noch lebt. Freilich wünscht' ich, daß Sie gleich aufbrächen, um noch bei allen Proben und Anstalten zu seyn und das Innerste kennen zu lernen. Haben Sie das Alles gesehen und gehört, haben Sie den Wiener Geschmack, Sänger und Sängerinnen kennen gelernt, so ist es alsdann wohl Zeit, daß wir auch etwas versuchen. Einige Monate in Wien können Sie jetzo weiter rücken als zehn Jahre einsames Studium." An Geld und Empfehlungen soll es ihm nicht fehlen, setzt Goethe des Weiteren ausführlich auseinander, und: „Sie sollen zu weiter nichts verbunden seyn, als Alles aus Sich zu machen, wessen Sie fähig sind." In liberalerer Weise kann man einen talentvollen Künstler nicht unterstützen. Wir werden weiterhin sehen, wie viel Mühe Goethe sich noch gab, Kayser in die Höhe zu bringen, und wie wenig es ihm gelang. Vielleicht war er einer von denjenigen, an die er dachte, als er in späteren Jahren schrieb: „Leichtsinnige, leidenschaftliche Begünstigung problematischer Talente war ein Fehler meiner früheren Jahre, den ich niemals ganz ablegen konnte."

Bei der Dürftigkeit der damaligen deutschen Operntexte, unter welchen die von Weiße obenan standen, hätte „Jery und Bätely" mit einer glücklichen Composition den allgemeinsten Erfolg haben müssen. Die Franzosen haben sich den Stoff nicht entgehen lassen; eine der hübschesten Opern von Adam, „Le Chalet", ist auf denselben gebaut. Die nächste kleine dramatische Production Goethe's im Sommer 1782, in welcher er der Musik einige Bethätigung zuweist, ist das Singspiel „Die Fischerin". Der Dichter erklärt, daß es ihm hauptsächlich um ein landschaftliches lebendes Bild dabei zu thun gewesen; es wurde im Freien aufgeführt. „Der Erlkönig" fand darin eine Stelle, sowie einige andere balladenhafte und scherzhafte, Herder's Volksliedern entnommene Gedichte. Die der Handlung gewidmeten Verse sind nicht von Bedeutung. Die schöne Schauspielerin Corona Schröter soll die „Begleitung" der Lieder gemacht haben — sicherlich nicht ohne gewichtige Beihülfe. Die volksthümlichen Gesänge darin sind höchst interessante Aufgaben für den Componisten. Indeß ist das kleine Stück jedenfalls das geringfügigste unter Goethe's Dichtungen dieser Gattung.

Von größerer Bedeutung ist die Operette „Scherz, List und Rache", die in den Jahren 1784—1785 entstand. Durch die Vorstellungen eines Buffo, Namens Berger, der mit seiner Frau am Weimarer Hofe auftrat, kam Goethe auf den Gedanken, eine solche Operette zu schreiben, und zwar mit der entschiedenen Absicht, daß Kayser, der ihn durch seine Briefe aus Italien überrascht hatte, sich durch die Composition einen Namen zu machen Gelegenheit fände. Trotz Allem, was der Dichter selbst später rügend darüber sagt, hätte das echte Buffo-Libretto, von einem Cimarosa, Paisiello, Rossini componirt, ein Meisterwerk werden und die heiterste Wirkung ausüben können.

Goethe sandte es an Kayser. Die Briefe, die er ihm zusendet, zeigen aufs Neue, mit welcher Schärfe er die Aufgabe, die er sich gestellt, anzusehen verstand. So schrieb er:

„Weimar, den 25. April 1785.

„Ich freue mich, daß Sie an dem kleinen Singspiel eine Art von italienischer Gestalt gefunden haben, geben Sie ihr nun den Geist, damit sie lebe und wandle.

„Die Litiganti habe ich leider noch nicht, sobald sie kommen, sollen sie auch wieder an Sie fort. Vielleicht kann ich Ihnen auch die neueste Oper von Paisiello, Il re Teodoro, bald nachschicken.

„Sie thun sehr wohl, solche Muster sich vor die Seele zu stellen, ein anderes ist nachahmen, ein anderes nach Meistern, die gewisse Formen des Vortrags durchstudirt haben, sich bilden.

„Ich erwarte nun Ihre Fragen, um nichts überflüssig zu schreiben. Auf Ihre erste und vorläufige Folgendes. Ich habe im Recitativ weder den Reim gesucht noch gemieden; deswegen ist es meist ohne Reim, manchmal aber kommen gereimte Stellen in demselben vor, besonders wo der Dialog bedeutender wird, wo er zur Arie übergeht, da dann der Reimanklang dem Ohre schmeichelt. Weiter ist keine Absicht dabei, und gedachte Stellen bleiben deswegen immer Recitativ, der Componist mag sie nachher trocken oder begleitet*) ausführen. Ebenso zeichnet sich, was nach meiner Absicht melodischer Ge-

*) Recitativo secco oder accompagnato, die technischen Ausdrücke des Italieners für leichtes recitativisches Sprechen oder Uebergehen ins höhere Declamatorische, wo dann das ganze Streichquartett begleitend dazu trat.

sang sein sollte, durch den Rhythmus aus, wobei dem Componisten frei bleibt, bei einigen Arien zu verweilen und sie völlig auszubilden, andere nur als Cavatinen rc. vorübergehen zu lassen, wie es der Charakter der Worte und der Handlung erfordert.

„So sind z. B., obgleich das Stück auf Handlung und Bewegung gerichtet ist, an schicklichen Orten dem Gesang die schuldigen Opfer gebracht. Wie die Arien:

Hinüber, hinüber u. s. w.
Sie im tiefsten Schlaf zu stören u. s. w.
O, kennst du noch Erbarmen u. s. w.

„Ebenso steht der Gesang: Nacht, o Holde!“ zu Anfang des vierten Actes, als das in den letzten Acten der italienischen Stücke beliebte und hergebrachte Hauptduett da u. s. w., und tausend solcher Absichten von Anfang bis Ende, die Sie alle wohl ausstudiren werden. G.“

„Weimar, den 20. Juni 1785.

„Wenn meine zutrauliche Hoffnung auf Sie hätte vermehrt werden können, so würde es durch Ihren letzten Brief geschehen sein. Glück zu! daß Sie gleich ans Werk gehen und mir den ersten Act vorausschicken wollen. Immer ist es besser versuchen als viel reden, in den Grundsätzen sind wir einig, die Ausführung ist Sache des Genies und hängt noch überdies von Humor und Glück ab.

„Als ich das Stück schrieb, hatte ich nicht allein den engen weimarischen Horizont im Auge, sondern den ganzen deutschen, der doch noch beschränkt genug ist.

„Die drei Rollen, wie sie stehen, verlangen gute, nicht außerordentliche Schauspieler, ebenso wollte ich, daß Sie den Gesang bearbeiteten für gute, nicht außerordentliche Sänger.

„Folgen Sie übrigens Ihrem Herzen und Gemüthe. Gehen Sie der Poesie nach wie ein Waldwasser den Felsrinnen, Ritzen, Vorsprüngen und Abfällen und machen die Cascade erst lebendig."

Aus einigen der folgenden Briefe ersehen wir, daß Kayser dem Dichter die fertigen Stücke zusendet und dieser sie sich vorsingen läßt. Das Lob, welches der Dichter einzelnen derselben spendet, mußte bei mir den Wunsch, sie kennen zu lernen, aufs höchste anfachen. Nach vielseitigen vergeblichen Versuchen verdanke ich es der Güte der Freiherren v. Goethe, die beiden ersten Acte von „Scherz, List und Rache" in Partitur und die anderen in ausgeschriebenen Singstimmen auf meinem Flügel zu haben und hierdurch nicht allein mir eine Vorstellung von Kayser's Talent als Componist bilden zu können, sondern auch eine Anschauung zu gewinnen von der musicalischen Geschmacksrichtung Goethe's in jener Zeit und auf diesem Felde; ich will suchen, das Ergebniß kurz zusammenzufassen.

Die melodische Erfindungsgabe Kayser's scheint eine beschränkte gewesen zu sein. Seine Gesänge sind der Hauptsache nach aus den damals landläufigen Melismen zusammengesetzt; bei allem Liedartigen sich mehr deutscher, bei allem Scenischen sich mehr italienischer Weise nähernd. In einzelnen Stücken geht er jedoch weit über sich hinaus und findet anmuthig, charakteristisch, ja individuell gezeichnete Melodien, namentlich wenn ein elegischer Ton angeschlagen wird. Im Aufbau seiner Stücke nimmt er sich im Allgemeinen die Italiener zum Muster, aber er überbietet in pedantisch-philiströser Weise ihre schon etwas breiten Ausführungen. Die Wiederholung der Textesworte nicht allein, sondern ganzer Theile eines längeren Stückes wächst ins Ungeheuerliche, dazu instrumentale Vor- und Zwischen-

spiele ohne Ende! — Und hier mischt sich wieder der deutsche Zug ein, nach dem Ausmalen von Einzelheiten des Textes, der oft bis ins Peinliche geht. Die Instrumentation ist nicht allein von der größten Einfachheit, sondern auch von ziemlicher Ungeschicktheit — die eines Mannes, der, wenn er auch etwas gelernt, das Erlernte noch wenig geübt hat. Nur zu den Versen: „Gern in stillen Melancholien wandl' ich an dem Wasserfall“ findet sich ein reicheres, empfindungsvolleres Instrumentenspiel. Hier und da zeigen sich rhythmische Züge, die fein und geistreich, während sich die harmonische Bewegung im Herkömmlichen abspinnt und nur zuweilen durch eine kaum zu rechtfertigende Härte darin unterbrochen wird.

Eine Weihnachtscantate für zwei Solostimmen mit Streichquartett, die mir (ebenfalls aus den reichen Goethe'schen Sammlungen) in Partitur gedruckt vorliegt, steht weit zurück gegen die besseren Stücke der Oper — sie ist dem berühmten „Stabat mater“ von Pergolese nachgeahmt, aber in jedem Sinne eine beschränkte Imitation und scheint zu beweisen, daß Kayser trotz seiner Neigung zur älteren Kirchenmusik der Italiener und dem Studium, das er derselben widmete, nicht die Kraft besaß, in dieser Richtung Bedeutenderes als im Singspiel zu leisten.

Mit den Beurtheilungen Goethe's einzelner bezeichneter Stücke wird sich (obschon sie offenbar aus einer dem Tonsetzer geneigten Stimmung hervorgehen) jeder Musikus einverstanden erkären müssen. Er nennt die Arie: „Ein armes Mädchen“ „ganz trefflich“ — sie wird noch heute in ihrer schalkhaften Schüchternheit gefallen können. So sind auch die anderen in den Briefen vom 28. October und vom 4. December 1785 genannten Nummern jedenfalls die besten und verdienen das gespendete Lob. Daß der Dichter aber einen feinen geistreichen Zug („Der Einfall bei »Zaudre nicht, die Zeit vergeht« ist

launig und unerwartet", wie Goethe sich ausdrückt) so sicher herausfühlte und hervorhob, ist um so bemerkenswerther, als der bezeichnete Uebergang nur eine Modulation aus einem Sprechton in einen anderen recitativisch darstellt und eigentlich erst auf der Bühne zu vollkommener Wirkung gelangen kann. Später wurde es freilich dem Dichter klar, daß Kayser das Ganze „zu ausführlich" behandelt hatte. Er schiebt die Schuld dieser „Ausführlichkeit" auf den Ernst und die Gewissenhaftigkeit des Componisten — die Grundlage der schönsten moralischen Eigenschaften kann aber bei Producten der Einbildungskraft nichts bessern, wenn das Talent nicht ausreicht.

Auf die Ausstellungen, die der Musiker an den Textesworten gemacht zu haben scheint, geht Goethe mit Freundlichkeit, ja mit Liebe ein und sagt selbst, daß er seit Jahren keine so langen Briefe geschrieben. Eine äußerst interessante Stelle, welche ins Allgemeine übergeht, lautet wie folgt:

„Ihre Erinnerungen wegen des Rhythmus kamen zur rechten Zeit. Ich will Ihnen auch darüber meine Geschichte erzählen. Ich kenne die Gesetze wohl, und Sie werden sie meist bei gefälligen Arien, bei Duetts, wo die Personen übereinstimmen und wenig von einander in Gesinnungen und Handlungen abweichen, beobachtet finden. Ich weiß auch, daß die Italiener niemals vom eingeleiteten fließenden Rhythmus abweichen und daß vielleicht eben darum ihre Melodien so schöne Bewegungen haben. Allein ich bin als Dichter der ewigen Jamben, Trochäen und Daktylen mit ihren wenigen Maßen und Verschränkungen so müde geworden, daß ich mit Willen und Vorsatz davon abgewichen bin. Vorzüglich hat mich Gluck's Composition dazu verleitet. Wenn ich unter seine Melodien statt eines französischen Textes einen deutschen unterlegte, so müßte ich den Rhythmus brechen, den der Franzose

glaubte sehr fließend gemacht zu haben, Gluck aber hatte wegen der Zweifelhaftigkeit der französischen Quantität wörtlich Längen und Kürzen nach Belieben verlegt und vorsätzlich ein anderes Silbenmaß eingeleitet, als das war, dem er nach dem Schlender hätte folgen sollen. Ferner waren mir seine Compositionen der Klopstock'schen Gedichte, die er immer in einem musikalischem Rhythmus gezaubert hatte, merkwürdig. Ich fing also an, den fließenden Gang der Arie, wo Leidenschaft eintrat, zu unterbrechen, oder vielmehr, ich dachte ihn zu heben, zu verstärken, welches auch gewiß geschieht, wenn ich nur zu lesen, zu declamiren brauche. Ebenso in Duetten, wo die Gesinnungen abweichen, wo Streit ist, wo nur vorübergehende Handlungen sind, den Parallelismus zu vernachlässigen oder vielmehr ihn mit Fleiß zu zerstören, und, wie es geht, wenn man einmal auf einem Wege oder Abwege ist, man hält nicht immer Maß. Noch mehr hat mich auf meinem Gange bestärkt, daß der Musikus selbst dadurch auf Schönheiten geleitet wird, wie der Bach die lieblichsten Brunnen durch einen entgegenstehenden Fels gewinnt. Und haben Sie nicht selbst Recitativstellen auf eine unerwartet glückliche Weise in rhythmischen Gang gebracht?

„Doch es ist genug, daß Sie es erinnern, daß es Ihnen hinderlich ist, und ich will mich wenigstens in Acht nehmen, und ob ich gleich nicht ganz davon lassen kann, so will ich Ihnen in solchen Fällen eine doppelte Lesart zuschicken, und wenn ich es ja versäumen sollte, auf Ihre Erinnerung jederzeit nachbringen.“

Es spricht nicht für Kayser's Einsicht, daß er auf Goethe's lebendigere Rhythmik nicht einzugehen vermochte. Ein gleichmäßiges Fortsetzen derselben rhythmischen Formen ist der Musik nichts weniger als zuträglich. Abgesehen vom Liede, in dessen

Wesen es begründet ist, daß nicht allein der Inhalt, sondern auch die sprachliche Form mit der musicalischen Hand in Hand gehe, wäre dem Componisten eine concise, lebendige, musicalisch gedachte Prosa viel förderlicher als alle abgezählten und gereimten Verse — nur in seltenen Fällen hat der Reim Wichtigkeit für die Musik, während die gleiche Form der Strophen u. dgl. ihm rhythmische und metrische Lebendigkeit erschweren. Welches Gedicht, und wäre es das herrlichste, hätte so vielen Tonsetzern durch eine Reihe von Jahrhunderten dienen und die mannigfachste Behandlung hervorrufen können, wie es beispielsweise der Text der Messe gethan? Zum Unsinn wird dieses Festhalten am Reim und am sprachlichen Tonfall bei Uebersetzungen von Texten, wo man nur darauf zu sehen hätte, daß der Sinn und womöglich das ursprüngliche Wort selbst sich unter den ihnen gewidmeten Tönen wiederfinde, statt die Musik sprachlichen Bedingungen zu opfern, die ohne alle Wirkung und Wichtigkeit sind.

Goethe gibt sich nicht nur die größte Mühe, die Arbeit Kayser's zu fördern, er thut auch schon vor beendigter Arbeit Schritte, um demselben günstige Verhältnisse vorzubereiten. Aus den bezüglichen Briefen mögen jedoch nur noch einige Stellen folgen, die von allgemeinem Interesse sind.

„Der Musikus kann Alles, das Höchste und Tiefste kann, darf und muß er verbinden, und bloß in dieser Ueberzeugung habe ich mein proteusartiges Ehepaar einführen können und wollte noch tolleres Zeug wagen, wenn wir rechte Sänger, Acteurs und ein großes Publikum vor uns hätten.“

„Mir sind die Meinungen eines Künstler, der das Mechanische seiner Kunst versteht, immer höchst wichtig und ich setze sie über Alles. Es kommt nicht darauf an, was man mit dem einmal gegebenen Organ machen will, sondern was man machen kann.“

„Der Dichter eines musicalischen Stückes, wie er es dem Componisten hingiebt, muß es ansehen, wie einen Sohn oder Zögling, den er eines neuen Herrn Dienste widmet. Es fragt sich nicht mehr, was Vater oder Lehrer aus dem Knaben machen wollen, sondern wozu ihn sein Gebieter bilden will; glücklich, wenn er das Handwerk besser versteht als der erste Erzieher."

„Hätte ich die italienische Sprache in meiner Gewalt wie die unglückliche deutsche, ich lüde Sie gleich zu einer Reise jenseits der Alpen ein, und wir wollten gewiß Glück machen."

Wir werden einem erneuten Versuche Goethe's, mit Kayser gemeinschaftlich zu arbeiten, während des Aufenthaltes in Italien begegnen, aber damit beginnen, denselben auf seiner italienischen Reise und während seines ersten Aufenhaltes in Rom in musicalischer Beziehung zu beobachten.

Am 7. October 1786 gibt er in einem Briefe aus Venedig folgende Beschreibung des einst so viel besprochenen, jetzt gänzlich verschollenen Gesanges der venetianischen Schiffer, wovon eine uns in mehreren Sammlungen aufbewahrte, halb recitativische Melodie den Strophen der „Gerusalemma liberata" galt.

„Auf heute Abend hatte ich mir den famosen Gesang der Schiffer bestellt, die den Tasso und Ariost auf ihre eigenen Melodien sängen. Dieses muß wirklich bestellt werden; es kommt nicht gewöhnlich vor, es gehört vielmehr zu den halbverklungenen Sagen der Vorzeit. Bei Mondenschein bestieg ich eine Gondel, den einen Sänger vorn, den anderen hinten; sie fingen ihr Lied an und sangen abwechselnd Vers für Vers. Die Melodie, welche wir durch Rousseau kennen, ist eine Mittelart zwischen Choral und Recitativ, sie behält immer denselbigen Gang, ohne Tact zu haben; die Modulation ist auch

dieselbige, nur verändern sie, nach dem Inhalt des Verses, mit einer Art von Declamation sowohl Ton als Maß; der Geist aber, das Leben davon läßt sich begreifen, wie folgt.

„Auf welchem Wege sich die Melodie gemacht hat, will ich nicht untersuchen, genug sie paßt gar trefflich für einen müßigen Menschen, der sich etwas vormodulirt und Gedichte, die er auswendig kann, solchem Gesang unterschiebt.

„Mit einer durchdringenden Stimme — das Volk schätzt Stärke vor Allem — sitzt er am Ufer einer Insel, eines Canals, auf einer Barke und läßt sein Lied schallen, so weit er kann. Ueber den stillen Spiegel verbreitet sich's. In der Ferne vernimmt es ein anderer, der die Melodie kennt, die Worte versteht und mit dem folgenden Verse antwortet; hierauf erwidert der erste, und so ist einer immer das Echo des anderen. Der Gesang währt Nächte durch, unterhält sie, ohne zu ermüden. Je ferner sie also von einander sind, desto reizender kann das Lied werden; wenn der Hörer alsdann zwischen beiden steht, so ist er am rechten Flecke.

„Um dieses mich vernehmen zu lassen, stiegen sie am Ufer der Giudecca aus; sie theilten sich am Canal hin; ich ging zwischen ihnen auf und ab, so daß ich immer den verließ, der zu singen anfangen sollte, und mich demjenigen wieder näherte, der aufgehört hatte. Da ward mir der Sinn des Gesanges erst aufgeschlossen. Als Stimme aus der Ferne klingt es höchst sonderbar, wie eine Klage ohne Trauer; es ist darin etwas Unglaubliches, bis zu Thränen Rührendes. Ich schrieb es meiner Stimmung zu; aber mein Alter sagte: è singolare, come quel canto intenerisce, e molto più, quando è più ben cantato. Er wünschte, daß ich die Weiber vom Lido, besonders die von Malamocco und Palestrina hören möchte; auch diese sängen den Tasso auf gleiche und ähnliche Melodien. Er sagte ferner:

sie haben die Gewohnheit, wenn ihre Männer aufs Fischen ins Meer sind, sich ans Ufer zu setzen und mit durchdringender Stimme Abends diese Gesänge erschallen zu lassen, bis sie auch von ferne die Stimme der Uebrigen vernehmen und sich so mit ihnen unterhalten. Ist das nicht sehr schön? Und doch läßt sich wohl denken, daß ein Zuhörer in der Nähe wenig Freude an solchen Stimmen haben möchte, die mit den Wellen des Meeres kämpfen. Menschlich aber und wahr wird der Begriff dieses Gesanges, lebendig wird die Melodie, über deren todte Buchstaben wir uns sonst den Kopf zerbrochen haben. Gesang ist es eines Einsamen in der Ferne und Weite, damit ein anderer gleichgestimmter höre und antworte."

Während des Winters von 1786 bis 1787, in Rom und Mailand, spielte die Musik selbstverständlich nicht nur eine geringe Rolle — die damalige italienische Schablone der Opera seria ist dem Dichter zuwider. Von Rom aus (den 6. Januar 1787) schreibt er: „Heute, als am Dreikönigsfeste, habe ich die Messe nach griechischem Ritus vortragen sehen und hören. — — Auch da habe ich wieder gefühlt, daß ich für Alles zu alt bin, nur fürs Wahre nicht. Ihre Ceremonien und Opern, ihre Umgänge und Ballete, es fließt Alles wie Wasser von einem Wachstuchmantel an mir herunter. — Nun graut mir schon vor dem Theaterwesen. Die nächste Woche werden sieben Bühnen eröffnet. Anfossi ist selbst hier und giebt Alexander in Indien; auch wird ein Cyrus gegeben und die Eroberung von Troja als Ballet. Das wäre was für die Kinder."

Und von Neapel aus, am 9. März 1787, heißt es: „Sie spielen in den Fasten hier geistliche Opern, die sich von den weltlichen in gar nichts unterscheiden, als daß keine Ballete zwischen den Acten eingeschaltet sind; übrigens aber so bunt als möglich. Im Theater San Carlo führen sie auf: Zer-

störung von Jerusalem durch Nebukadnezar. Mir ist es ein großer Guckkasten; es scheint, ich bin für solche Dinge verdorben."

Für die echten wurde er es aber nie, und das Interesse und die Freude, die er schon früher an der genialen Opera buffa der Italiener gefunden, stellen sich auch hier wieder ein. Am 31. Juli schreibt er (von Rom aus): „Nachts in die komische Oper. Ein neues Intermezzo: L'Impresario in angustie,*) ist ganz vortrefflich und wird uns manche Nacht unterhalten, so heiß es auch im Schauspiel sein mag. Ein Quartett, da der poeta sein Stück vorliest, der Impresar und die prima donna auf der einen Seite ihm Beifall geben, der Componist und die seconda donna auf der anderen ihn tadeln, worüber sie zuletzt in einen allgemeinen Streit gerathen, ist gar glücklich. Die als Frauenzimmer verkleideten Castraten machen ihre Rollen immer besser und gefallen immer mehr. Wirklich für eine kleine Sommertruppe, die sich nur so zusammengefunden hat, ist sie recht artig. Sie spielen mit einer großen Natürlichkeit und gutem Humor."

War es doch ein Concert, welches Goethe der Angelica Kaufmann zu Ehren in seinem großen Ateliersaale gab, das die Aufmerksamkeit des ganzen Stadttheils auf den straniero richtete, der bis dahin ganz still gelebt hatte. Er erzählt darüber Folgendes:

„Die Sache verhielt sich also: Angelica kam nie ins Theater; wir untersuchten nicht aus welcher Ursache, aber da wir als leidenschaftliche Bühnenfreunde in ihrer Gegenwart die Anmuth und Gewandtheit der Sänger sowie die Wirksamkeit der Musik unseres Cimarosa nicht genugsam zu rühmen wußten und nichts

*) Jedenfalls das von Cimarosa.

sehnlicher wünschten, als sie solcher Genüsse theilhaftig zu machen, so ergab sich eins aus dem Anderen, daß nämlich unsere jungen Leute, besonders Burg, der mit den Sängern und Musikverwandten in dem besten Vernehmen stand, es dahin brachte, daß diese sich in heiterer Gesinnung erboten, auch vor uns, ihren leidenschaftlichen Freunden und entschieden Beifall Gebenden, gelegentlich einmal in unserem Saale Musik machen und singen zu wollen. Dergleichen Vorhaben, öfters besprochen, vorgeschlagen und verzögert, gelangte doch endlich nach dem Wunsche der jüngeren Theilnehmer zur fröhlichen Wirklichkeit. Concertmeister Kranz, ein geübter Violinist in herzoglich weimarischen Diensten, der sich in Italien auszubilden Urlaub hatte, gab zuletzt durch seine unvermuthete Ankunft eine baldige Entscheidung. Sein Talent legte sich auf die Wage der Musiklustigen, und wir sahen uns in den Fall versetzt, Madame Angelica, ihren Gemahl und wem wir sonst eine Artigkeit schuldig waren, zu einem anständigen Feste einladen zu können. So ward ein glänzendes Concert aufgeführt in der schönsten Sommernacht, wo sich große Massen von Menschen unter den offenen Fenstern versammelten und, als wären sie im Theater gegenwärtig, die Gesänge gehörig beklatschten.

„Ja, was das Auffallendste war, ein großer mit einem Orchester von Musikfreunden besetzter Gesellschaftswagen, der soeben durch die nächtliche Stadt seine Lustrunde zu machen beliebte, hielt unter unseren Fenstern still, und nachdem er den oberen Bemühungen lebhaften Beifall geschenkt hatte, ließ sich eine wackere Baßstimme vernehmen, die eine der beliebtesten Arien eben der Oper, welche wir stückweise vortrugen, von allen Instrumenten begleitet, hinzugesellte. Wir erwiderten den vollsten Beifall, das Volk klatschte mit drein und Jedermann versicherte, an so mancher Nachtlust, niemals aber

an einer so vollkommenen, zufällig gelungenen, Theil genommen zu haben."

Aus zunächst folgenden Briefen ersehen wir, daß er sich inmitten seiner vielseitigsten Studien und Arbeiten Kayser's und der für ihn gehegten Pläne erinnert. Nach Beendigung des „Egmont" schickt er das Manuscript nach Zürich, damit derselbe Zwischenacte und was sonst von Musik nöthig, dazu componiren möge. Dann wendet er sich auch dem Singspiel: „Erwin und Elmire" wieder zu. „Ich habe gesucht, dem Stückchen mehr Interesse und Leben zu verschaffen. Die artigen Gesänge, worauf sich Alles dreht, bleiben Alle wie natürlich." Auch spricht er von einer „gar graciösen Operette auf dem Theater in Valle. „Die Leute spielen mit viel Lust und es harmonirt Alles zusammen." Dann theilt er mit: „Wahrscheinlich hab ich die Freude, Kayser in Rom zu sehen. So wird sich denn auch noch die Musik zu mir gesellen, um den Reihen zu schließen, den die Künste um mich ziehen, gleichsam als wollten sie mich verhindern, nach meinen Freunden zu sehen."

Wie sehr er sich mit der besseren Hälfte der vortrefflichen leichten Gattung der italienischen Opernmusik befreundet hatte, geht aus folgenden Zeilen hervor, in denen er sich und seine Freunde fast als eine Claqueurgesellschaft bezeichnet: „Nunmehr aber, nach Verlauf einiger vergnügter Tage, kehrten wir nach Rom zurück, wo wir durch eine neue, höchst anmuthige Oper im hellen, vollgedrängten Saal für die vermißte Himmelsfreiheit entschädigt werden sollten. Die deutsche Künstlerbank, eine der vordersten im Parterre, war wie sonst dicht besetzt, und diesmal fehlte es nicht an Beifallklatschen und Rufen, um sowohl wegen der gegenwärtigen als vergangenen Genüsse unsere Schuldigkeit abzutragen. Ja, wir hatten es erreicht, daß wir

durch ein künstliches, erst leiseres, dann stärkeres, zuletzt gebietendes Zitti-Rufen jederzeit mit dem Ritornell einer eintretenden beliebten Arie oder sonst gefälliger Partie das ganze Publikum zum Schweigen brachten, weshalb uns denn unsere Freunde von oben die Artigkeit erwiesen, die interessantesten Exhibitionen nach unserer Seite zu richten."

Der Ankunft Kayser's sieht Goethe offenbar mit Spannung entgegen. „Ich habe doch schon geschrieben, daß Kayser herkommt?" heißt es. „Ich erwarte ihn in einigen Tagen mit der nun vollendeten Partitur unserer Scenereien. Du kannst denken, was das für ein Fest sein wird! Sogleich wird Hand an eine neue Oper gelegt und Claudine und Erwin in seiner Gegenwart mit seinem Beirath verbessert." „Kayser ist nun da," schreibt er am 10. November 1787, „und es ist ein dreifach Leben, da die Musik sich anschließt. Er ist ein trefflich guter Mann und paßt zu uns, da wir wirklich ein Naturleben führen, wie es nur irgend auf dem Erdboden möglich ist." Und weiterhin: „Er ist sehr brav, verständig, ordentlich, gesetzt, in seiner Kunst so fest und sicher, als man sein kann, einer von den Menschen, durch deren Nähe man gesunder wird. Dabei hat er eine Herzensgüte, einen richtigen Lebens- und Gesellschaftsblick, wodurch sein übrigens strenger Charakter biegsamer wird und sein Umgang eine eigene Grazie gewinnt." Mit der Biegsamkeit scheint es aber doch nicht weit her gewesen zu sein, denn in dem folgenden „Berichte" erzählt Goethe: „Vorerst gingen mehrere Tage hin, bis ein Clavier beigeschafft, probirt, gestimmt und nach des eigensinnigen Künstlers Willen und Wollen zurecht gerückt war, wobei dann immer noch etwas zu wünschen und zu fordern übrig blieb. Indessen belohnte sich baldigst der Aufwand von Mühe und Versäumniß durch die Leistungen eines sehr ge-

wandten, seiner Zeit völlig gemäßen, die damaligen schwierigsten Werke leicht vortragenden Talentes. Und damit der musicalische Geschichtskenner sogleich wisse, wovon die Rede sei, bemerke ich, daß zu jener Zeit Schubart für unerreichbar gehalten, sodann auch, daß als Probe eines geübten Clavierspielers die Ausführung von Variationen geachtet wurde, wo ein einfaches Thema, auf die künstlichste Weise durchgeführt, endlich durch sein natürliches Wiedererscheinen den Hörer zu Athem kommen ließ."

Daß Goethe hier den Musikerpoeten, der gerade zu jener Zeit sein Gefängniß auf dem Asperg wieder verlassen durfte, als Prototyp der Claviermeister nennt (als unter Anderem Mozart in der höchsten Blüthe seines Alles überragenden Genies stand), ist weniger auffallend, als es uns jetzt erscheinen mag, und liegt an dem auch heute noch lange nicht überwundenen Provincialismus unseres Vaterlandes. Seine Beschreibung der an den Pianisten gestellten Forderungen des Improvisirens von Variationen findet in den Briefen Beethoven's aus seiner ersten Zeit in Wien volle Bestätigung.

Die Folge dieses „Berichtes" muß ich in ihrer ganzen Ausdehnung hier wiedergeben, weil sie für die damaligen Anschauungen Goethe's, bei seinen erneuten Versuchen, für die Oper zu wirken, von zu großer Wichtigkeit ist.

„Die Symphonie (Ouverture sagen wir heute) zu Egmont brachte er (Kayser) mit, und so belebte sich von dieser Seite mein ferneres Bestreben, welches gegenwärtig mehr als jemals aus Nothwendigkeit und Liebhaberei gegen das musikalische Theater gerichtet war.

„Erwin und Elmire sowie Claudine von Villa Bella sollten nun auch nach Deutschland abgesendet werden; ich hatte mich aber durch die Bearbeitung Egmont's in meinen Forderungen

gegen mich selbst dergestalt gesteigert, daß ich nicht über mich gewinnen konnte, sie in ihrer ersten Form dahin zu geben. Gar manches Lyrische, das sie enthalten, war mir lieb und werth; es zeugte von vielen zwar thörig, aber doch glücklich verlebten Stunden, wie von Schmerz und Kummer, welchen die Jugend in ihrer unberathenen Lebhaftigkeit ausgesetzt bleibt. Der prosaische Dialog dagegen erinnerte zu sehr an jene französischen Operetten, denen wir zwar ein freundliches Andenken zu gönnen haben, indem sie zuerst ein heiteres singbares Wesen auf unser Theater herüberbrachten, die mir aber jetzt nicht mehr genügen wollten, als einem eingebürgerten Italiener, der den melodischen Gesang durch einen recitirenden und declamatorischen wenigstens wollte verknüpft sehen. In diesem Sinne wird man nunmehr beide Opern bearbeitet finden; ihre Compositionen haben hier und da Freude gemacht, und so sind sie auf dem dramatischen Strom auch zu ihrer Zeit mit vorübergeschwommen.

„Gewöhnlich schilt man auf die italienischen Texte, und das zwar in solchen Phrasen, wie einer dem anderen nachsagen kann, ohne was dabei zu denken; sie sind freilich leicht und heiter, aber sie machen nicht mehr Forderungen an den Componisten und an den Sänger, als in wie weit beide sich hinzugeben Lust haben. Ohne hierüber weitläufig zu sein, erinnere ich an den Text der „Heimlichen Heirat“; man kennt den Verfasser nicht, aber es war einer der geschicktesten, die in diesem Fache gearbeitet haben, wer er auch mag gewesen sein. In diesem Sinne zu handeln, in gleicher Freiheit nach bestimmten Zwecken zu wirken, war meine Absicht, und ich wüßte selbst nicht zu sagen, inwiefern ich mich meinem Ziel genähert habe. Leider aber war ich mit Freund Kayser seit geraumer Zeit schon in einem Unternehmen befangen, das nach und nach immer bedenklicher und weniger ausführbar schien.“

„Man vergegenwärtige sich jene sehr unschuldige Zeit des deutschen Opernwesens, wo noch ein einfaches Intermezzo wie die Serva Padrona von Pergolese Eingang und Beifall fand. Damals nun producirte sich ein deutscher Buffo Namens Berger, mit einer hübschen, stattlichen, gewandten Frau, welche in deutschen Städtchen und Ortschaften mit geringer Verkleidung und schwacher Musik im Zimmer mancherlei heitere aufregende Vorstellungen gaben, die dann freilich immer auf Betrug und Beschämung eines alten verliebten Gecken auslaufen mochten.

„Ich hatte mir zu ihnen eine dritte mittlere, leicht zu besetzende Stimme gedacht, und so war denn schon vor Jahren das Singspiel »Scherz, List und Rache« entstanden, das ich an Kayser nach Zürich schickte, welcher aber als ein ernster, gewissenhafter Mann das Werk zu redlich angriff und zu ausführlich behandelte. Ich selbst war ja schon über das Maß des Intermezzo hinausgegangen, und das kleinlich scheinende Sujet hatte sich in so viel Singstücke entfaltet, daß selbst bei einer vorübergehenden sparsamen Musik drei Personen kaum mit der Darstellung wären zu Ende gekommen. Nun hatte Kayser die Arien ausführlich nach altem Schnitt behandelt, und man darf sagen stellenweise glücklich genug, wie nicht ohne Anmuth des Ganzen. Allein wie und wo sollte das zur Erscheinung kommen? Unglücklicherweise litt es nach früheren Mäßigkeitsprincipien an einer Stimmenmagerkeit; es stieg nicht weiter als bis zum Terzett, und man hätte zuletzt die Theriaksbüchsen des Doctors gern beleben mögen, um ein Chor zu gewinnen. Alles unser Bemühen daher, uns im Einfachen und Beschränkten abzuschließen, ging verloren, als Mozart auftrat. Die »Entführung aus dem Serail« schlug Alles nieder, und es ist auf dem Theater von unserem so sorgsam gearbeiteten Stück niemals die Rede gewesen."

Dieser „Bericht“ stammt aus der späteren Redaction vom Jahre 1829 und faßt mancherlei zusammen, was damals noch nicht so klar vor Goethe's Augen liegen konnte. Die „Entführung“ ist zuerst im Juli 1782 aufgeführt worden — bei der Langsamkeit der damaligen Verbreitung neuer Werke mag sie noch nicht nach Weimar gelangt gewesen sein — jedenfalls hatte sie im Jahre 1787 doch schon ihre Wirkung gethan, aber offenbar nicht in dem Grade, daß sie viele Bemühungen von vornherein vereitelt hätte, die lange nach ihrem Erscheinen an den Tag traten, wie denn das beim Erscheinen auch der größten Meisterwerke sich überall wiederholt. Die Bewunderung Mozarts gehört aber zu den musicalisch bezeichnendsten Aeußerungen Goethe's — wir werden noch oft Veranlassung finden, darauf zurückzukommen, da sie sich bei den verschiedensten Veranlassungen kundgibt.

„Die Gegenwart unseres Kayser's“, fährt Goethe fort, „erhöhte und erweiterte nur die Liebe zur Musik, die sich bisher nur auf theatralische Exhibitionen eingeschränkt hatte. Er war sorgfältig, die Kirchenfeste zu bemerken, und wir fanden uns dadurch veranlaßt, auch die an solchen Tagen aufgeführten solennen Musiken mit anzuhören. Wir fanden sie freilich schon sehr weltlich, mit vollständigstem Orchester, obgleich der Gesang noch immer vorwaltete. Ich erinnere mich, an einem Cäcilientage zum ersten Mal eine Bravourarie mit eingreifendem Chor gehört zu haben; sie that auf mich eine außerordentliche Wirkung, wie sie solche auch noch immer, wenn dergleichen in den Opern vorkommt, auf das Publikum ausübt.“

Zu Anfang des Jahres 1788 sehen wir, daß Goethe während des Druckes seiner gesammelten Werke sich mit seinen Singspielen eifrig beschäftigt. Den 10. Januar schreibt er: „Erwin und Elmire kommt mit diesem Brief; möge dir das Stückchen auch

Vergnügen machen! Doch kann eine Operette, wenn sie gut ist, niemals im Lesen genug thun; es muß die Musik erst dazu kommen, um den ganzen Begriff auszudrücken, den der Dichter sich vorstellte. Claudine kommt bald nach. Beide Stücke sind mehr gearbeitet, als man ihnen ansieht, weil ich erst recht mit Kayser die Gestalt des Singspiels studirt habe. Du wirst bald sehen, daß Alles aufs Bedürfniß der lyrischen Bühne gerechnet ist, das ich erst hier zu studiren Gelegenheit hatte: alle Personen in einer gewissen Folge, in einem gewissen Maß zu beschäftigen, daß jeder Sänger Ruhepunkte genug habe u. s. w. Es sind hundert Dinge zu beobachten, welchen der Italiener allen Sinn des Gedichts aufopfert; ich wünsche, daß es mir gelungen sein möge, jene musikalisch-theatralischen Erfordernisse durch ein Stückchen zu befriedigen, das nicht ganz unsinnig ist. Ich hatte noch die Rücksicht, daß sich beide Operetten doch auch müssen lesen lassen, daß sie ihrem Nachbar Egmont keine Schande machten. Ein italienisches Opernbüchelchen liest kein Mensch als am Abend der Vorstellung, und es in einen Band mit einem Trauerspiel zu bringen, würde hier zu Lande für ebenso unmöglich gehalten werden, als daß man deutsch singen könne."

„Bei Erwin muß ich noch bemerken, daß du das trochäische Silbenmaß, besonders im zweiten Act, öfter finden wirst; es ist nicht Zufall oder Gewohnheit, sondern aus italienischen Beispielen genommen. Dieses Silbenmaß ist zur Musik vorzüglich glücklich, und der Componist kann es durch mehrere Tact- und Bewegungsarten dergestalt variiren, daß es der Zuhörer nie wieder erkennt; wie überhaupt die Italiener auf glatte, einfache Silbenmaße und Rhythmen ausschließlich halten."

Daran schließen sich folgende Zeilen vom 6. Februar: „Da ich nun die Bedürfnisse des lyrischen Theaters genauer kenne, habe ich gesucht, durch manche Aufopferungen dem Componisten

und Acteur entgegenzuarbeiten. Das Zeug, worauf gestickt werden soll, muß weite Fäden haben, und zu einer komischen Oper muß es absolut wie Marli*) gewoben sein. Doch habe ich bei dieser wie bei Erwin auch fürs Lesen gesorgt. Genug, ich habe gethan, was ich konnte."

Mit welch nachhaltigem Ernste hat sich Goethe diesen Aufgaben gewidmet — bei welchem großen Dichter wäre eine ähnliche Theilnahme dafür zu finden?

Durch Kayser, der sich für die älteren italienischen Schulen interessirte und auf den Bibliotheken danach forschte, wurde er nun auch der Kirchenmusik näher gebracht. „Morgen früh ist päpstliche Capelle, und die famosen Musiken fangen an, die nachher in der Charwoche auf den höchsten Grad des Interesses steigen. Ich will nun jeden Sonntag früh hin, um mit dem Stil bekannt zu werden. Kayser, der diese Sachen eigentlich studirt, wird mir den Sinn wohl darüber aufschließen. Wir erwarten mit jeder Post ein gedrucktes Exemplar der Gründonnerstagsmusik von Zürich, wo sie Kayser zurückließ. Sie wird alsdann erst am Clavier gespielt und dann in der Capelle gehört." Dann heißt es (1. März 1788): „Sonntags gingen wir in die Sixtinische Capelle. Es ward ein altes Motett, von einem Spanier Morales componirt, gesungen, und wir hatten den Vorschmack von dem, was nun kommen wird. Kayser ist auch der Meinung, daß man diese Musik nur hier hören kann und sollte, theils weil nirgends Sänger ohne Orgel und Instrument auf einen solchen Gesang geübt sein könnten, theils weil er zum antiken Inventarium der päpstlichen Capelle und zu dem Ensemble der Michel Angelos: des jüngsten Gerichts,

*) „Marli oder Marly, ein gitter- oder netzförmiges, etwas steifes Gewebe (benannt nach dem Dorfe Marli-la-Machine, wo jenes Zeug zuerst verfertigt wurde)." (Heyse's Fremdwörterbuch.)

der Propheten und biblischen Geschichte, einzig passe. Kayser wird dereinst über alles dieses bestimmte Rechnung ablegen. Er ist ein großer Verehrer der alten Musik und studirt sehr fleißig alles, was dazu gehört."

„So haben wir eine merkwürdige Sammlung Psalmen im Hause; sie sind in italienische Verse gebracht und von einem italienischen Nobile, Benedetto Marcello, zu Anfang dieses Jahrhunderts in Musik gesetzt. Er hat bei vielen die Intonation der Juden, theils der spanischen, theils der deutschen, als Motiv angenommen, zu anderen hat er alte griechische Melodieen zu Grunde gelegt und sie mit großem Verstand, Kunstkenntniß und Mäßigkeit ausgeführt. Sie sind theils als Solo, Duett, Chor gesetzt und unglaublich originell, ob man gleich sich erst einen Sinn dazu machen muß. Kayser schätzt sie sehr und wird einige daraus abschreiben."

Den 22. März 1788. „Die Capellmusik ist undenkbar schön. Besonders das Miserere von Allegri und die sogenannten Improperien,*) die Vorwürfe, welche der gekreuzigte Gott seinem Volke macht. Sie werden Charfreitag früh gesungen. Der Augenblick, wenn der aller seiner Pracht entkleidete Papst vom Thron steigt, um das Kreuz anzubeten, und alles Uebrige an seiner Stelle bleibt, Jedermann still ist und der Chor anfängt: Populus meus, quid feci tibi? ist eine der schönsten unter allen merkwürdigen Functionen. Das soll nun Alles mündlich ausgeführt werden, und was von Musik transportabel ist, bringt Kayser mit."

Hiermit endigt das, was die italienische Reise, die mit dem zweiten Aufenthalt in Rom abschließt, von musicalischen Dingen enthält. Der folgende Aufsatz: „Ueber Italien, Fragmente

*) Von Palestrina.

eines Reisejournals," beginnt mit einer längeren Auseinandersetzung des „Volksgesanges" daselbst. Der Gesang der Gondoliere in Venedig (von welchem schon die Rede war), die Ritornelli, Vaudevilles, Romanze in Rom, das geistliche dialogisirte Lied (zu welchem eine Beilage in Noten gegeben ist), die Tarantella bilden die einzelnen Abschnitte. Der echte Goethe mit seinem Drang nach Wissen und Klarheit, mit dem Antheil, den er allen höheren volksthümlichen Aeußerungen entgegenbringt, mit der Schärfe der Beobachtung, die ihm eigen, liest sich aus jeder Zeile heraus. Doch ist das Ganze unseren Zwecken weniger entsprechend, und ich ziehe vor, den geneigten Leser darauf hinzuweisen, als den langen Aufsatz mit seinen poetischen Citaten hier abdrucken zu lassen.*)

* * *

Das gemeinsame Arbeiten mit Kayser hörte nach Goethe's Rückkehr von Italien auf, und nach einem verunglückten Versuche, den Componisten am Weimarer Hofe sein Glück machen zu lassen, verschwindet derselbe aus dem Gesichtskreis des Jugendfreundes, der es offenbar sehr gut mit ihm gemeint hatte. Was uns Herr Burckhardt in seinem interessanten kleinen Buche über dessen späteres Leben mittheilt, läßt nicht an die Möglichkeit glauben, daß er das Zeug zu einem Operncomponisten besessen — auch die in den Beilagen gegebenen Gesänge von ihm gehen nicht über die Schablone der Zeit hinaus. Wenn Goethe durch das Verunglücken der mit ihm angestellten Versuche sein Interesse an lyrisch-dramatischen Arbeiten für längere Zeit verloren hätte, es könnte uns nicht wundern. Dem war aber nicht so. Im Jahre 1789 dichtete er den „Groß-Kophta"

*) Der Aufsatz war zuerst in Wieland's „Deutschem Merkur" erschienen, zwanzig Jahre vor Veröffentlichung der „Italienischen Reise".

als Oper, „wozu der Gegenstand vielleicht besser als zu einem Schauspiel getaugt hätte", sagt er in den Annalen. Und fährt dann fort: „Diese reine Opernform, welche vielleicht die günstigste aller dramatischen bleibt, war mir so eigen und geläufig geworden, daß ich manchen Gegenstand darin behandelte. Ein Singspiel: »Die ungleichen Hausgenossen«, war schon ziemlich weit gediehen. Sieben handelnde Personen, die aus Familienverhältniß, Wahl, Zufall, Gewohnheit auf einem Schloß zusammen verweilten oder von Zeit zu Zeit sich daselbst versammelten, waren deshalb dem Ganzen vortheilhaft, weil sie die verschiedensten Charaktere bildeten, in Wollen und Können, Thun und Lassen völlig einander entgegenstanden, entgegenwirkten und doch einander nicht loswerden konnten. Arien, Lieder, mehrstimmige Partien daraus vertheilte ich nachher in meine lyrischen Sammlungen und machte dadurch jede Wiederaufnahme der Arbeit unmöglich." Es war immer und immer wieder der echte Tondichter, der ihm mangelte, und während in Wien Mozart Verse von Schikaneder mit unsterblichen Tönen bekleidete, fand Goethe bei dem besten Willen Niemanden, der irgendwie fähig, ihm genug zu thun. Als er im Jahre 1791 die Leitung des Hoftheaters übernommen, begünstigte ihn, wie er in den Annalen mittheilt, „gar sehr jene Neigung zur musikalischen Poesie". Aber sie führte nur zu allgemein praktischen Resultaten, nicht zur Realisirung seiner vielgepflegten persönlichen Wünsche. „Einer Unzahl italienischer und französischer Opern eilte man deutschen Text unterzulegen" (wobei Vulpius mitarbeitete), „auch gar manchen schon vorhandenen zu besserer Singbarkeit umzuschreiben. Die Partituren wurden durch ganz Deutschland verschickt. Fleiß und Lust, die man dabei aufgewendet, obgleich das Andenken völlig verschwunden sein mag, haben nicht wenig zur Verbesserung deutscher Opern-

texte mitgewirkt." Und vom Jahre 1792 erzählt er: „Dittersdorf's Opern" (hätte er doch den frischen Tonsetzer in seiner Nähe gehabt!), „dem singenden Schauspieler leicht, dem Publikum anmuthig, wurden mit Aufmerksamkeit gegeben. Bedeutendes aber geschah, als wir schon zu Aufang des Jahres Mozart's »Don Juan« und bald darauf »Don Carlos« von Schiller aufführen konnten." Dieser Gleichstellung Mozart's den Größten, die in der Kunst und in der Poesie dagewesen, werden wir noch oft begegnen.

Unterdessen hatten sich Beziehungen zu einem Tonsetzer angeknüpft, welche mehr noch in literarischer als in musicalischer Beziehung gar manchem Wechsel unterlagen, zu dem bekannten Capellmeister Johann Friedrich Reichardt, der als Componist, Kritiker, Reisender, Erzähler, Revolutionär viel von sich zu sprechen gab. Er war jedenfalls ein ungewöhnlich begabter Mann, von bedeutendem musicalischen Talent, der Kunst und Leben geistreich aufzufassen wußte. Düntzer hat in seinem interessanten Buche: „Aus Goethe's Freundeskreise" aufs eingehendste alle die verschiedenen Begegnungen des Musikers mit dem Dichter erzählt — letzterer gibt in den Annalen unter dem Jahre 1795 folgendes Resumé seiner Beziehungen zu ihm: „Man war, ungeachtet seiner vor- und zudringlichen Natur, in Rücksicht auf sein bedeutendes Talent, mit ihm in gutem Vernehmen gestanden; er war der erste, der mit Ernst und Stetigkeit meine lyrischen Arbeiten durch Musik ins Allgemeine förderte, und ohnehin lag es in meiner Art, aus herkömmlicher Dankbarkeit unbequeme Menschen fortzudulden, wenn sie mir es nicht gar zu arg machten, alsdann aber meist mit Ungestüm ein solches Verhältniß abzubrechen. Nun hatte sich Reichardt mit Wuth und Ingrimm in die Revolution geworfen; ich aber, die gräulichen, unaufhaltsamen

Folgen solcher gewaltthätig aufgelösten Zustände mit Augen schauend und zugleich ein ähnliches Geheimtreiben im Vaterlande durch und durch blickend, hielt ein- für allemal am Bestehenden fest, an dessen Verbesserung, Belebung und Richtung zum Sinnigen, Verständigen ich mein Leben lang bewußt und unbewußt gewirkt hatte, und konnte und wollte diese Gesinnung nicht verhehlen.

„Reichardt hatte auch die Lieder zum »Wilhelm Meister« mit Glück zu componiren angefangen, wie denn immer noch seine Melodie zu: Kennst du das Land, als vorzüglich bewundert wird. Unger (Goethe's damaliger Verleger) theilte ihm die Lieder der folgenden Bände mit, und so war er von der musikalischen Seite unser Freund, von der politischen unser Widersacher; daher sich im Stillen ein Bruch vorbereitete, der zuletzt unaufhaltsam an den Tag kam.“

Die Einzelheiten dieses Zerwürfnisses, die sehr pikanter Natur sind und bei welchen Schiller, dem Reichardt unerträglich war, sich keineswegs als ein Marquis Posa zeigte, gehören nicht in unsere Aufgabe. Es genügt, daß es zu einem eigentlichen Zusammenarbeiten Goethe's mit dem Componisten nicht kam, daß aber letzterer doch der Musiker bleibt, der, wenigstens quantitativ, sich mehr als irgend ein anderer der Goethe'schen Poesien für seine Zwecke bemächtigte. Er hat drei voluminöse Hefte von Goethe'schen Liedern, Balladen, Oden herausgegeben, in welchen sich sogar Fragmente aus größeren Dichtungen befinden, die in Musik zu setzen niemandem seit jener Zeit eingefallen — auch von den Singspielen hat er die meisten auf eine oder die andere Weise componirt. Einige Betrachtungen an dieselben anzuknüpfen kann ich nicht unterlassen.

Als Liedercomponist gehörte Reichardt sicherlich zu den Ersten seiner Zeit — höchst bemerkenswerth sind die Fort-

schritte, die man in seinen veröffentlichten Productionen dieser Gattung beobachten kann. In einem früheren Hefte: „Lieder der Liebe und der Einsamkeit“, wechseln manche ausdrucksvolle, auch rhythmisch interessante ab mit ganz gewöhnlichen, ja philiströsen; — Begleitung im besseren Sinne ist aber kaum vorhanden — nicht immer auch nur eine vollständige harmonische Grundlage, wobei man freilich ins Auge fassen muß, daß trotz der aufs sorgfältigste ausgeführten kleinsten Compositionen eines Haydn oder Mozart, namentlich in Norddeutschland sich eine Art von Schreibweise erhielt, die dem Begleiter von Vocalmusik allzu viel zur Ausfüllung überließ. Eine ganz andere Physiognomie tragen die drei dicken Bände, die bei Breitkopf und Härtel unter dem Titel: „Goethe's Lieder, Oden ꝛc.“ veröffentlicht sind. In diesen Compositionen zeigt sich Reichardt fast als ein Vorläufer Franz Schubert's. Einzelne Stücke sind ganz vortrefflich, die Begleitung ist oft sehr lebendig, im besten Sinne modern; eine freie, prägnante Declamation macht sich vielfach geltend, und Melodien spontanster Eingebung geben manchen Liedern einen dauernden Werth. Doch sind die Sachen wiederum sehr ungleich, und in der Totalität ist die Erfindung nicht hervorragend. Von den Singspielen war mir nur beschieden, „Erwin und Elmire“ und „Jery und Bätely“ kennen zu lernen. Der Clavierauszug des ersteren, dem eine überschwengliche Widmung an den Dichter vorhergeht (vom Jahre 1793), ist in jener dürftigen Weise gehalten, die wir aus jener Zeit kaum mehr begreifen. Die lyrischen Stücke sind hübsch, natürlich, lebendig — die Arien aber stehen zu ihnen weder in einem inneren noch äußeren Verhältniß. Sie sind gespreizt und doch gewöhnlich, ganz und gar nach italienischer Schablone — die Recitative, für welche freilich die italienische Umarbeitung einen unend-

lichen Stoff geliefert hatte, sind tödtlich langweilig. Auch in „Jery und Bätely" finden sich frische kurze Gesänge — die der Musik zugetheilten dramatischen Momente sind aber gar nicht im Clavierauszug enthalten. In dieser Gestalt ist er nur für die unschuldigste Hausmusik bestimmt. „Claudine von Villa Bella" habe ich mir nicht verschaffen können — sie soll in Berlin mit Erfolg aufgeführt worden sein — keinesfalls war es ein nachhaltiger. Die Arien „Scelte dell' Opera Rosimunda", die ich durchgespielt, scheinen mir wie die aus „Erwin" zu beweisen, daß Reichardt gleich Naumann, Graun und so manchen Anderen den floskelhaften Stil der italienischen Opera seria jener Zeit sich zu eigen gemacht, von dem sich ja noch einzelne Muster in Mozart'schen Opern (im „Idomineo" und im „Titus") finden und der durch die virtuosenhaften Gewohnheiten der Sänger die Bühne so lange beherrschte. Die Fähigkeit, größere Aufgaben in bedeutsamer Weise zu lösen, war Reichardt offenbar nicht gegeben, trotzdem einige seiner zahlreichen, längst verschollenen Opern bei Lebzeiten des Componisten einen großen Erfolg gehabt — ist doch das einzige ausgeführtere Werk, welches längere Zeit dem Namen nach den Musikern bekannt geblieben: „Morgengesang" (aus Milton), heutigen Tages nicht mehr aufführbar.

Daß ein näheres Zusammenwirken Goethe's und des Componisten letzteren gehoben, ersteren angeregt haben würde, glaube ich kaum. Es ist aber eine müßige Frage. Denn abgesehen von Allem, was den Verkehr der beiden Männer durch ihre so verschiedenartigen Naturen erschwert hätte, fällt in die Blüthezeit Reichardt's die Anknüpfung eines Verhältnisses zu einem anderen Musiker, dem Goethe bis an sein Lebensende treu geblieben, obschon er für seine musicalischen höheren Zwecke sich unfruchtbar gezeigt, — dieser Musiker war Zelter.

* * *

Das freundschaftliche Verhältniß zwischen einem der größten Genies aller Zeiten und Völker und einem Tonkünstler von sehr mäßiger Bedeutung, eine Verbindung, die sich durch mehr als dreißig Jahre hinzieht und an Innigkeit und Vertraulichkeit stets wächst, hat etwas so Wunderbares, daß man sich vor Allem über die Möglichkeit desselben ins Klare setzen muß. Als Einleitung gebe ich das, was Goethe und Zelter selbst darüber ausgesprochen haben. Ersterer sagt in seinen Tag- und Jahresheften:

„Auch mit Zelter ergab sich ein näheres Verhältniß; bei seinem vierzehntägigen Aufenthalt war man wechselseitig in künstlerischem und sittlichem Sinne um Vieles näher gekommen. Er befand sich in dem seltsamsten Drange zwischen einem ererbten, von Jugend auf geübten, bis zur Meisterschaft durchgeführten Handwerk, das ihm eine bürgerliche Existenz ökonomisch versicherte, und zwischen einem eingeborenen, kräftigen, unwiderstehlichen Kunsttriebe, der aus seinem Individuum den ganzen Reichthum der Tonwelt entwickelte. Jenes treibend, von diesem getrieben, von jenem eine erworbene Fertigkeit besitzend, in diesem nach einer zu erwerbenden Gewandtheit bestrebt, stand er nicht etwa wie Herkules am Scheidewege zwischen dem, was zu ergreifen oder zu meiden sein möchte, sondern er ward von zwei gleichen werthen Musen hin- und hergezogen, deren eine sich seiner bemächtigt, deren andere er dagegen sich anzueignen wünschte. Bei seinem redlichen, tüchtig bürgerlichen Ernst war es ihm ebenso sehr um sittliche Bildung zu thun, als diese mit der ästhetischen so nahe verwandt, ja ihr verkörpert ist und eine ohne die andere zu wechselseitiger Vollkommenheit nicht gedacht werden kann.

„Und so konnte ein doppelt wechselseitiges Bestreben nicht außen bleiben, da die weimarischen Kunstfreunde sich fast in

demselben Falle befanden: wozu sie nicht geschaffen waren, hatten sie zu leisten, und was sie Angeborenes zu leisten wünschten, schien immerfort unversucht zu bleiben."

Zelter aber schrieb am 1. August 1820, nach mehr als zwanzigjähriger Verbindung mit dem Dichter, Folgendes:

„Was Goethe betrifft, so mag ein so dauerhaft vertrautes Freundschaftsband mit diesem außerordentlichen Manne manche Vermuthung veranlaßt haben, insofern Brüderschaften ohne Blutsverwandtschaft wohl nur beim Trunk entstehen, und so gedenke ich die Veranlassung dazu hier niederzulegen.

„Im letzten Zehnter des vorigen Jahrhunderts waren einige meiner Liederweisen diesem Freunde zu Ohren gekommen. Da mir die Unzufriedenheit der meisten Dichter mit ihren Componisten von Alters her nicht unbekannt und es mir so leicht geworden war, Goethe'sche Verse zur Uebung in Musik zu setzen, so gestehe ich gern den angenehmen Schreck, den ich durch des Dichters Beifall empfand.

„Was ich von seiner Persönlichkeit aus der Tradition wußte, wo nicht selbst die Opposition anerkannter Zeitgenossen gegen die Wirkung seiner Schriften, rührte den tiefsten Grund in mir auf. Ich hatte Partei genommen für ihn, ohne sagen zu können, wie und warum, und mein Glaube an jene Opposition, in der ich manchen persönlichen Freund zählte, verlor sich endlich ganz.

„Als nun Schiller seinen ersten Almanach herausgab, erhielt ich den Auftrag, mehrere Goethe'sche Gedichte für diesen Almanach in Noten zu setzen, unter welchen sich »Der Gott und die Bajadere« und andere ausgezeichnet haben.

„Dadurch entstand ein wo nicht lebhafter, doch zusammenhängender Briefwechsel, aus dessen scheinbar leichten Andeutungen ich eifrigst zu errathen suchte, was der Dichter leisten wollen und was erreicht war.

„Außerdem wurde auch wohl über häusliche Zustände berichtet, von meinem Thun und Treiben und schweren Leiden, woran Goethe den Antheil eines alten Freundes nahm, der mir um so wohlthätiger werden mußte, da ich von meinen Jugendgefährten theils durch den Tod, theils durch weite Entfernung getrennt war.

„Am 12. November 1812 berichtete ich den Tod meines ältesten Sohnes, den Goethe persönlich gekannt und der sich an dem nämlichen Morgen durch einen Pistolenschuß entleibt hatte.

„Auf diesen kurzen Brief folgte eine schnelle Antwort, die mich wie einen Schicksalsbruder mit dem vertraulichsten Du anredete.

„Da ich denken mußte, daß eine solche Benennung wohl nur momentan aus Menschlichkeit und Antheil eines erschütterten Herzens heraufgesprungen, beantwortete ich diesen Brief zwar mit der Ergießung einer übervollen Brust, doch mit verdoppelter Ehrfurcht gegen einen von mir aufs höchste verehrten Mann.

„Goethe's Briefe aber folgten in dieser Zeit oft genug aufeinander, daß ich denken durfte, an der Stelle eines verlorenen Sohnes einen lebendigen Bruder gewonnen zu haben.

„Es würde vergebens sein, den vernichtenden Schmerz von einer Seite und von der anderen den mächtigen Trostgewinn darzustellen. Aus der tiefsten Trauer, die auch meinem Leben drohte, fand ich mich erhoben, und entschlossen ergriff ich wieder und allein mein gutes Heft und ward gerettet.

„Wenn ich mich nun der vertrauten Freundschaft dieses ewigen Dichters durch meine Kunst und manches Leidens rühme, so verzeihe ich mir diesen Ruhm gar zu gern, da man sich doch von redlicher Freundschaft lieber etwas überschätzt als gleichgültig gehalten sieht."

Nach der sechs Bände umfassenden Correspondenz Goethe's mit Zelter, in welcher die Briefe des letzteren die zahlreicheren sind, und aus der Kenntniß seiner Compositionen ist es nicht schwer, sich ein Bild des Mannes zu entwerfen, dem die Unsterblichkeit zu Theil geworden, weil Goethe sein Freund und Mendelssohn sein Schüler gewesen. Was vor Allem hervortritt, ist eine derbe Urwüchsigkeit, die eines Stückes Humor nicht ermangelte, und die er sich erhielt, ja nicht ohne Absicht in hervortretender Weise steigerte, nachdem er die Erfahrung gemacht, daß sie ihm zu Statten kam. Von Genialität keine Spur, wohl aber eine kräftige Tüchtigkeit. Er besaß jene angeborene Menschenkenntniß, die man öfters bei Leuten findet, welche aus den weniger gebildeten Gesellschaftsclassen hervorgegangen sind. Ueberhaupt sah und hörte er sich Alles mit vieler Unbefangenheit an und hatte einen klaren Blick, der sich nur trübte, wenn seine Eitelkeit ins Spiel kam — denn er hatte davon ein gut Stück, wie die meisten Autodidakten. Ein tiefes Empfinden war schwerlich seine Sache — oder war es eine unverwüstliche Gemüthsgesundheit, die ihm über die schwersten Schicksalsschläge schnell hinweghalf? Auch scheint er nicht viel Wärme in seinen Beziehungen zu den Menschen gehabt zu haben, abgesehen von der Anbetung Goethe's, was nicht ausschloß, daß er sich oft dienstwillig, ja hülfreich zeigt. Er soll seine Lieder, auch als seine Stimme schon gebrochen war, ausdrucksvoll vorgetragen haben. Die Sprache stand ihm in hohem Grade zu Gebote — sein Urtheil ist scharf, und er geht den Dingen unmittelbar zu Leibe —, aber er steht in vielen Fällen nicht hinreichend über ihnen. Viel Sinn hatte er auch für die realen Lebensfreuden: eine starke Genußfähigkeit, einen frischen Trieb zu lebhafter, ja wohl auch geräuschvoller Geselligkeit. Trotz eines ziemlich anmaßenden bürger-

lichen Selbstbewußtseins wußte er den Einfluß der Machthaber aller Art wohl zu schätzen und sie zu seinen Zwecken mit Schlauheit zu benutzen. Er hatte sich durch die Kraft seiner Individualität im damaligen Berlin eine Stellung gemacht, die ihm heutigen Tages schwerlich mehr gegönnt sein würde, — die er als Tonkünstler auch damals nicht hätte erringen können, wenn er nicht zu gleicher Zeit ein Stück Baumeister gewesen, als welcher er denn bei vielen Dingen mitreden und mitthun konnte, die man als wichtige der Musik gegenüber bezeichnet. Großen Einfluß gewann er sich durch seine Stellung als Director der Sing-Akademie, eines Instituts, das damals in Deutschland noch sehr einsam dastand und trotz der alljährlichen Wiederaufführung von Graun's „Tod Jesu" für die Theilnahme an Bach und Händel Bedeutendes leistete. Auch seine Liedertafel, vielleicht die früheste in Deutschland entstandene, führte ihm Männer zu von großer persönlicher Bedeutung, wenn sie auch als Vocalisten nicht viel geleistet haben mögen. Und zu alledem kam nun die Beziehung zu Goethe!

Was nun seine musicalischen Fähigkeiten betrifft, so waren dieselben mäßig — aber er hatte das Handwerk der Tonsetzkunst gründlich gelernt und tüchtig geübt, und eine natürliche melodische Erfindungsgabe war ihm gegeben, wenn sie sich auch selten erhob über das, was allgemein gang und gäbe. Größeren Aufgaben war er nicht gewachsen — aber unter seinen Liedern finden sich manche von größerer Innigkeit, als man es ihm zutrauen sollte. Ungesucht, gesund ist das Meiste — einzelnes doch von unglaublicher Geschmacklosigkeit (wie z. B. eine lange Bravour-Arie für Baß am Ende der „Theilung der Erde" von Schiller, auf die Worte: „So oft du kommst, er soll dir offen sein"). Am besten gelingen ihm, wie es sein ganzes Wesen mit sich brachte, derb-heitere Gesänge — und so gipfelt denn

auch seine Tondichtung in seinen Männerchorliedern. In diesen weiß er contrapunktische Fertigkeit und eine scharfe declamatorische Auffassung mit witzigem Humor zu vereinen — einige derselben sind kleine Meisterwerke und verdienen keineswegs so vergessen zu sein, wie sie es sind. Denn sie entsprechen einer wesentlichen Seite des Männergesanges, der geselligen Heiterkeit, besser als die vielen Sentimentalitäten, die gegenwärtig Mode sind. In Compositionen dieser Gattung wie in gewissen kurzen, heiteren, frischen Vocalquartetten für gemischten Chor kann man denn auch in Mendelssohn'schen Arbeiten den Einfluß seines Lehrers wahrnehmen — freilich nur in diesen.

Durch die Gattin seines damaligen Verlegers, Frau Unger in Berlin, scheint Goethe zuerst Compositionen von Zelter kennen gelernt zu haben. Er schreibt: „Seine Melodie des Liedes »Ich denke dein« hatte einen unglaublichen Reiz für mich, und ich konnte nicht unterlassen, selbst das Lied dazu zu dichten, das in dem Schiller'schen Musen-Almanach steht." Er entlehnte in diesem Lied („Nähe des Geliebten") der vergessenen Dichterin, Frau Bron geb. Münter, den das Ganze durchziehenden Gedanken, das Versmaß, ja theilweise den Reim, wie er auch Volkslieder umdichtete und ihrer Naturwüchsigkeit die Vollendung der Form gesellte. — Goethe fügt in jenem Briefe hinzu: „Musik kann ich nicht beurtheilen, denn es fehlt mir an der Kenntniß der Mittel, deren sie sich zu ihren Zwecken bedient, und ich kann nur von der Wirkung sprechen, die sie auf mich macht, wenn ich mich ihr rein und wiederholt überlasse, und so kann ich von Herrn Zelter's Compositionen meiner Lieder sagen, daß ich der Musik kaum solche herzliche Töne zugetraut hätte."

Wie wir früher sahen, spricht sich Goethe in Bezug auf die Kenntniß der musicalischen Mittel nicht immer so be-

scheiden aus. Herzliche Töne kann man manchen Zelter'schen Liedern auch heute noch zugestehen. Wenn man aber überhaupt die Gesänge jener Zeit beurtheilen will, muß man sich auf einen dem gegenwärtigen Zustande unserer Tonlyrik fernen Standpunkt stellen. Während die Componisten immer mehr, namentlich auch durch den Inhalt der instrumentalen Begleitung, die Gedichte bis ins Einzelnste auszumalen, auszudrücken, auszuspintisiren suchen, überließ man damals dem Sänger, das Colorit für die verschiedenen Strophen der Gedichte ausfindig zu machen, wobei dann die deutlichste Aussprache vor Allem zur Bedingung wurde. Wie wäre es sonst möglich gewesen, daß die poetisch und musicalisch Gebildeten der Schiller-Goethe'schen Zeit (und es hat doch wohl schwerlich an solchen gemangelt!) sich den Vortrag derselben Melodie zehn- bis zwanzigmal hätten gefallen lassen, wenn dieselbe in ihrer einfachen Stimmungsweise sich nicht den mannigfachen Nüancirungen des Sängers leicht gefügt hätte. Ich hörte noch manche der Reichardt'schen, Zelter'schen Compositionen durch Eduard Devrient in dieser ihnen ursprünglich zugedachten Weise vortragen, und zwar mit tiefgehender Wirkung. Namentlich die Ballade fügte sich vortrefflich dieser, wenn man will, idealisirten Bänkelsängermanier, in welcher die Melodie dem Gedicht als Trägerin dient, während namentlich durch die instrumentale Richtung unserer Zeit das Wort mehr zur Unterlage der musicalischen Bearbeitung wird.

Daß Goethe an Zelter's Melodien sich höchlichst erfreute, zeigt ein Brief vom 11. August 1799. Er schreibt:

„Mit aufrichtigem Dank erwidere ich Ihren freundlichen Brief, durch den Sie mir in Worten sagen mochten, wovon mich Ihre Compositionen schon längst überzeugt hatten: daß Sie an meinen Arbeiten lebhaften Antheil nehmen und sich manches mit wahrer Neigung zugeeignet haben. Es ist das

Schöne einer thätigen Theilnahme, daß sie wieder hervorbringend ist; denn wenn meine Lieder Sie zu Melodien veranlaßten, so kann ich wohl sagen, daß Ihre Melodien mich zu manchem Liede aufgeweckt haben, und ich würde gewiß, wenn wir näher zusammenlebten, öfter als jetzt mich zur lyrischen Stimmung erhoben fühlen. Sie werden mir durch Mittheilung jeder Art ein wahres Vergnügen verschaffen.

„Ich lege eine Production bei, die ein etwas seltsames Ansehen hat. Sie ist durch den Gedanken entstanden, ob man nicht die dramatischen Balladen so ausbilden könnte, daß sie zu einem größeren Singstück dem Componisten Stoff geben. Leider hat die gegenwärtige nicht Würde genug, um einen so großen Aufwand zu verdienen."

Diese Ballade, die „nicht Würde genug" haben soll, ist die „Walpurgisnacht". Und hier, gleich zu Anfang der Verbindung zwischen dem Dichter und dem Musiker, zeigt sich, wie wenig der letztere auf der Höhe stand, die das Verhältniß zu einem wahrhaft fruchtbaren hätte machen können. Denn Zelter antwortet: „Die erste Walpurgisnacht ist ein sehr eigenes Gedicht. Die Verse sind musikalisch und singbar." (Wirklich?) „Ich wollte es Ihnen in Musik gesetzt hier beilegen und habe ein gutes Theil hineingearbeitet, allein ich kann die Luft nicht finden, die durch das Ganze weht, und es soll lieber noch liegen bleiben." Nach dreizehn Jahren spricht er auch wieder davon, berichtet, daß er es zu componiren begonnen, verlangt aber über den historischen Theil Specielleres zu erfahren. Nach den freundlichen Auseinandersetzungen des Dichters — ist weiterhin nicht mehr davon die Rede. Und Goethe's fruchtbarer Gedanke, dem so viel Herrliches hätte entsprießen können, der so offenbar zeigt, wie er die musicalischen Mittel, die er „nicht kennt", mit dem Scharfsinn und dem tiefen Blick des Genies

erräth und entdeckt — er war auf dürren Boden gefallen. Und doch gab sich Zelter wunderbaren, sich stets wiederholenden Täuschungen über sein Talent hin. Denn er schreibt kurze Zeit nachher an Goethe, daß er zur dramatischen Musik besondere Neigung fühle und glauben dürfe, „daß Großes ihm gelingen könnte". Der Dichter mag aber doch die Ueberzeugung des Tonsetzers nicht getheilt haben, denn er antwortet: „Man müßte mit dem Componisten zusammenleben und für ein bestimmtes Theater arbeiten, sonst kann nicht leicht aus einer solchen Unternehmung etwas werden. Uebrigens lebe ich in keiner musikalischen Sphäre, wir reproduciren das ganze Jahr bald diese, bald jene Musik, aber wo keine Production ist, kann eine Kunst nicht lebendig empfunden werden."

In späteren Jahren bittet Zelter um den Text zu einem Oratorium. Diesmal verhält sich Goethe nicht ablehnend und entwirft einen fast allzu großartigen Plan, der das ganze Christenthum umfaßt. Es wird jedoch wieder nichts daraus, so wenig wie aus irgend einer anderen bedeutenderen Aufgabe. Gedichte für seine Liedertafel, für die Zelter nie aufhört, beim Dichter anzuklopfen, liefert dieser mit der unendlichen Bonhommie, die ihm eigen war. Die Verbindung zwischen den beiden Freunden, wie sie aus ihren Briefen hervorgeht, wird mehr als irgend eine andere Quelle uns Goethe's Antheil an der Tonkunst durch eine lange Reihe von Jahren aufs reichlichste zuführen — ein gemeinsames Schaffen höherer Art kam nicht zur Erscheinung.

Fragt man sich nun, wie es kam, daß Goethe mit einem Manne, der tief unter ihm stand, so innig und andauernd den freundschaftlichsten Verkehr aufrecht erhalten mochte, so finden sich hierfür Gründe mannigfachster Art. Zelter war, was der Dichter „eine Natur" nannte, seine derbe, sarkastische Weise berührte ihn wohlthuend — denn ein Stück Frankfurterthum ist

ihm innerlich gewiß nie abhanden gekommen — und Aeußerungen, die diesen Charakter trugen, mußten etwas Erfrischendes für ihn haben in der übermäßig gebildeten Atmosphäre, in der er athmete. Dann war der Musiker Zelter ihm interessant, da er ihm von Dingen redete und erzählte, für welche er Niemanden in seiner Nähe hatte. Auch der Berliner Großstädter konnte ihm allerlei Mittheilungen machen, die ihn in der engen Weimarer Abgeschlossenheit unterhielten. Schließlich war aber Zelter doch ein Mann in des Wortes bester Bedeutung — ein Charakter — und die unendliche, ungeheuchelte Verehrung desselben, die aufrichtige Liebe, mit der er sich ihm hingab, mußte dem Dichter wohlthun, trotz oder neben aller Anbetung, die ihm so vielfach zu Theil wurde. Zelter wußte die Freundschaft des großen Mannes nicht allein zu schätzen, sondern auch zu benutzen — das schließt aber nicht aus, daß sie sein Lebensodem war. Einige Tage nach Goethe's Tode trat Felix Mendelssohn zu mir ins Zimmer (es war in Paris) mit verweinten Augen und kündigte mir die ernste Nachricht an. „Nun wird auch Zelter nicht lange mehr leben", fügte er hinzu; „du wirst sehen, er folgt ihm bald nach." Und so geschah's — zwei Monate nach des Dichters Hingang verschied er.

Eine der Musik gewidmete Arbeit Goethe's, die noch in die letzten Jahre des vorigen Jahrhunderts fällt, ist das Fragment „Der Zauberflöte zweiter Theil". Es hat etwas Rührendes, den Dichter des „Faust" anknüpfen zu sehen an das Product Schikaneder's; zu betrachten, wie er sich vertieft in die von Letzterem gegebenen Personen und Verwickelungen — und wie dabei der mächtige Geist, der in ihm webte, fast wider Willen fortwährend sich geltend macht. Daß er dem Versuche keinen großen Werth beilegt, geht daraus hervor, daß er ihn,

trotzdem Iffland die Aufführung bewerkstelligen wollte, auf einige vornehme Worte Schiller's hin, für immer bei Seite legte. Hervorgegangen war er unbedingt aus der Verehrung Mozart's. Die Hinneigung zu demjenigen musicalischen Genius, dessen Wesen vielleicht dem seinen am nächsten stand, findet sich immer und immer wieder auf das stärkste ausgesprochen. Und da sie Zeugniß ablegt für das Verständniß des musicalisch Schönsten, so wird es wohlgethan sein, wenigstens Einiges davon hier zusammenzustellen, zur Befriedigung der Anhänger der alten Schule — derjenigen, die sich an Homer, an Phidias, an Rafael, an Goethe erbaut und erhebt.

„»Die Entführung aus dem Serail« schlug Alles nieder," schreibt er nicht ohne Unmuth bei der Erzählung seiner mißglückten Versuche im Singspiel. Mit um so höherer Genugthuung aber spricht er von der Aufführung der Mozart'schen Opern während seiner Theaterleitung. Und auf einen Brief Schiller's vom 29. December 1797, in welchem dieser von der möglichen Entwickelung der Oper in erhabenem Sinne spricht, antwortet er (am 30.): „Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie neulich im »Don Juan« auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben; dafür steht aber auch dieses Stück ganz isolirt, und durch Mozart's Tod ist alle Aussicht auf etwas Aehnliches vereitelt."

Aus den Gesprächen mit Eckermann ist Mehreres anzuführen: „Das musikalische Talent," sagt Goethe, „kann sich wohl am frühesten zeigen, indem die Musik ganz etwas Angeborenes, Inneres ist, das von außen keiner großen Nahrung und keiner aus dem Leben gezogenen Erfahrung bedarf. Aber freilich, eine Erscheinung wie Mozart bleibt immer ein Wunder, das nicht weiter zu erklären ist. Doch wie sollte die Gottheit überall Wunder zu thun Gelegenheit finden, wenn sie es nicht

zuweilen in außerordentlichen Individuen versuchte, die wir anstaunen und nicht begreifen, woher sie kommen.“

Ein andermal heißt es: „Was ist Genie anders als jene productive Kraft, wodurch Thaten entstehen, die vor Gott und der Natur sich zeigen können und die eben deswegen Folge haben und von Dauer sind. Alle Werke Mozart's sind von dieser Art; es liegt in ihnen eine zeugende Kraft, die von Geschlecht zu Geschlecht fortwirkt und sobald nicht erschöpft und verzehrt sein dürfte.“

Ferner: „Mozart starb in seinem sechsunddreißigsten Jahre, Rafael im gleichen Alter, Byron nur um Weniges älter. Alle aber hatten ihre Mission auf das vollkommenste erfüllt, und es war wohl Zeit, daß sie gingen, damit auch anderen Leuten in dieser auf eine lange Dauer berechneten Welt noch etwas zu thun übrig bliebe.“

„Wie kann man sagen, Mozart habe seinen Don Juan componirt!“ ruft Goethe später aus. „Composition! — Als ob es ein Stück Kuchen oder Biscuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt! — Eine geistige Schöpfung ist es, das Einzelne wie das Ganze aus einem Geiste und Guß und von dem Hauche eines Lebens durchdrungen, wobei der Producirende keineswegs versuchte und stückelte und nach Willkür verfuhr, sondern wobei der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so daß er ausführen mußte, was jener gebot.“

Und endlich: „Versuche es doch nur Einer und bringe mit menschlichem Wollen und menschlichen Kräften etwas hervor, das den Schöpfungen, die den Namen Mozart, Rafael oder Shakespeare tragen, sich an die Seite setzen lasse. Ich weiß recht wohl, daß diese drei Edlen keineswegs die Einzigen sind — allein, waren Andere so groß als jene, so überragten sie

die gewöhnliche Menschennatur in eben dem Verhältniß und waren ebenso gottbegabt als jene."

Es ist aber lange nicht so leicht, Mozart's ganze Größe aufzufassen, als man gemeinhin wohl glaubt — der beste Beweis dafür ist, daß es sehr bedeutende Künstler gibt, die sich nicht zu ihm erheben können.

Wie fern Goethe in allen Dingen Einseitigkeit lag, geht auch aus seinen musicalischen Liebhabereien hervor, in welchen Joh. S. Bach eine hervorragende Rolle spielt. So schreibt er an Zelter: „Bei dieser Gelegenheit muß ich erzählen, daß ich, um die Gedichte zum Aufzug zu schreiben, drei Wochen anhaltend in Berka zubrachte, da mir dann der Inspector täglich drei bis vier Stunden vorspielte und zwar auf mein Ersuchen nach historischer Reihe: von Sebastian Bach bis zu Beethoven, durch Philipp Emanuel, Händel, Mozart, Haydn durch, auch Dussek und dergleichen mehr." Und eine Reihe Jahre später: „Wohl erinnerte ich mich bei dieser Gelegenheit an den guten Organisten von Berka; denn dort war mir zuerst bei vollkommener Gemüthsruhe und ohne äußerliche Zerstreuung ein Begriff von eurem Großmeister (J. S. Bach) geworden. Ich sprach mir's aus: als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen kurz vor der Weltschöpfung möchte zugetragen haben. So bewegte sich's auch in meinem Inneren, und es war mir, als wenn ich weder Ohren, am wenigsten Augen, und weiter keine übrigen Sinne besäße noch brauchte." Daß Goethe sich bei dieser Musik andere Gedanken machte, als es der Organist von Berka that, ist sehr wahrscheinlich. Auf das wohltemperirte Clavier namentlich kommt er noch öfter zurück.

* * *

Welch klaren Blick Goethe in das musicalische Getriebe, insbesondere der Oper, gethan, zeigt eine der Anmerkungen zur Uebersetzung des Diderot'schen „Rameau's Neffe". Die Beherzigung der einfachen Worte hätte eine unendliche Ersparniß an bedrucktem Papier bewerkstelligen können, und sie dürfen in diesen Zusammenstellungen nicht fehlen.

„Alle neuere Musik wird auf zweierlei Weise behandelt, entweder daß man sie als eine selbständige Kunst betrachtet, sie in sich selbst ausbildet, ausübt und durch den verfeinerten äußeren Sinn genießt, wie es der Italiener zu thun pflegt, oder daß man sie in Bezug auf Verstand, Empfindung, Leidenschaft setzt und sie dergestalt bearbeitet, daß sie mehrere menschliche Geistes- und Seelenkräfte in Anspruch nehmen könne, wie es die Weise der Franzosen, der Deutschen und aller Nordländer ist und bleiben wird.

„Nur durch diese Betrachtung, als durch einen doppelten ariadneischen Faden, kann man sich aus der Geschichte der neueren Musik und aus dem Gewirr parteiischer Kämpfe heraushelfen, wenn man die beiden Arten da, wo sie getrennt erscheinen, wohl bemerkt und ferner untersucht, wie sie sich an gewissen Orten, zu gewissen Zeiten, in den Werken gewisser Individuen zu vereinigen gestrebt und sich auch wohl für einen Augenblick zusammengefunden, dann aber wieder auseinander gegangen, nicht ohne sich ihre Eigenschaften einander mehr oder weniger mitgetheilt zu haben, da sie sich denn in wunderbaren, ihren Hauptästen mehr oder weniger annähernden Ramificationen über die Erde verbreiteten.

„Seit einer sorgfältigen Ausbildung der Musik in mehreren Ländern mußte sich diese Trennung zeigen, und sie besteht bis auf den heutigen Tag. Der Italiener wird sich der lieblichsten Harmonie, der gefälligsten Melodie befleißigen, er

wird sich an dem Zusammenklang, an der Bewegung als solchen ergötzen, er wird des Sängers Kehle zu Rathe ziehen und das, was dieser an gehaltenen oder schnell aufeinander folgenden Tönen und deren mannigfaltigstem Vortrag leisten kann, auf die glücklichste Weise hervorheben und so das gebildete Ohr seiner Landsleute entzücken. Er wird aber auch dem Vorwurf nicht entgehen, seinem Text, da er zum Gesang doch einmal Text haben muß, keineswegs genug gethan zu haben.

„Die andere Partei hingegen hat mehr oder weniger den Sinn, die Empfindung, die Leidenschaft, welche der Dichter ausdrückt, vor Augen; mit ihm zu wetteifern, hält sie für Pflicht. Seltsame Harmonien, unterbrochene Melodien, gewaltsame Abweichungen und Uebergänge sucht man auf, um den Schrei des Entzückens, der Angst und der Verzweiflung auszudrücken. Solche Componisten werden bei Empfindenden, bei Verständigen ihr Glück machen, aber dem Vorwurf des beleidigten Ohres, insofern es für sich genießen will, ohne an seinem Genuß Kopf und Herz theilnehmen zu lassen, schwerlich entgehen.

„Vielleicht läßt sich kein Componist nennen, dem in seinen Werken durchaus die Vereinigung beider Eigenschaften gelungen wäre, doch ist es keine Frage, daß sie sich in den besten Arbeiten der besten Meister finde und nothwendig finden müsse.

„Uebrigens was diesen Zwiespalt betrifft, so ist er wohl nie gewaltsamer erschienen als in dem Streit der Gluckisten und Piccinisten, da denn auch der Bedeutende vor dem Gefälligen die Palme erhielt. Ja, haben wir nicht noch in unseren Tagen den lieblichen Paisiello durch einen ausdrucksvolleren Componisten verdrängt gesehen — eine Begebenheit, die sich in Paris immerfort wiederholen wird.



„Wie der Italiener mit dem Gesang, so verfuhr der Deutsche mit der Instrumentalmusik. Er betrachtete sie auch eine Zeit lang als eine besondere für sich bestehende Kunst, vervollkommnete ihr Technisches und übte sie fast ohne weiteren Bezug auf Gemüthskräfte lebhaft aus, da sie denn bei einer dem Deutschen wohl gemäßen tieferen Behandlung der Harmonie zu einem hohen, für alle Völker musterhaften Grade gelangt ist.“

* * *

Die Neigung Goethe's, dem Tondichter in die Hände zu arbeiten, offenbart sich fast bis an sein Lebensende in Versuchen, die leider zum größten Theil zu nichts führten, weil Zelter der einzige Componist blieb, der ihm nahe stand. Das hierauf Bezügliche will ich in chronologischer Folge hier zusammenstellen.

Zelter war durch die wohlwollende Weise, mit der ihm Goethe begegnet, offenbar in einen poetischen Rausch gerathen, in welchem er sich Aufgaben gewachsen glaubte, zu denen ihm schließlich doch die Kraft abging. Von den Chören der „Braut von Messina“ ausgehend, befragt er den Dichter über den Charakter des Chors in der griechischen Tragödie. Dieser gibt ihm über denselben seine Ansichten kund und knüpft daran folgende Auseinandersetzung, die man eher seitens des gelehrten Musikers erwarten dürfte. „Wie sich nun“, schreibt Goethe im August 1803, „die griechische Tragödie aus dem Lyrischen loswand, so haben wir noch in unseren Tagen ein merkwürdiges Beispiel, wie sich das Drama aus dem Historischen oder vielmehr Epischen loszuwinden trachtete; wir finden es in der Art, mit welcher in der Charwoche in katholischen Kirchen die Leidensgeschichte abgesungen wird.“ Nachdem er nun ein

Stück aus der bekannten Vertheilung der Rollen in diesem liturgischen Drama aufschreibt, setzt er hinzu: „Man hat, wie ich mich erinnere, in Passionsoratorien schon diesen Weg eingeschlagen, doch ließe sich wohl, wenn man recht von Grund und Haus aus zu Werke ginge, noch etwas Neues und Bedeutendes hervorbringen.“ Trotz aller hohen Intuitionen Zelter's führt diese Verhandlung zu keinem Resultat.

Viele Jahre später, bei Gelegenheit des Lutherfestes im Jahre 1816, spricht Zelter den Vorsatz aus, dem Reformations-Jubiläum eine Cantate zu weihen „im Sinne des Händel'schen »Messias«“. Mit dem jugendlichsten Eifer geht Goethe darauf ein. Was er dabei über das Christenthum sagt, ist von höchstem Interesse — den Plan zu einem großen, ja übermächtigen Oratorium, den er daran knüpft, kann ich mich nicht enthalten, mit den darauf bezüglichen Bemerkungen hier wiederzugeben.

„Erster Theil.

1. Die Gesetzgebung auf Sinai.

2. Das kriegerische Hirtenleben, wie es uns das Buch der Richter, Ruth u. s. w. darstellt.

3. Die Einweihung des Tempels Salomonis.

4. Das Zersplittern des Gottesdienstes, der sich auf Berge und Höhen wirft.

5. Die Zerstörung Jerusalems, und in Gefolg derselben die Gefangenschaft zu Babel.

6. Propheten und Sibyllen, den Messias ankündigend.

Zweiter Theil.

1. Johannes in der Wüste, die Verkündigung aufnehmend.

2. Die Anerkennung durch die drei Könige.

3. Christus erscheint als Lehrer und zieht die Menge an sich. Einzug in Jerusalem.

4. Bei drohender Gefahr verliert sich die Menge; die Freunde schlafen ein; Leiden am Oelberg.

5. Auferstehung.

„Hält man die beiden Theile gegeneinander, so erscheint der erste absichtlich länger und hat eine entschiedene Mitte, woran es jedoch dem zweiten auch nicht fehlt.

„Im ersten Theile parallelisiren Nr. 1 und 5. Sinai und die Zerstörung, die Zeit der Richter und der Baalsdienst; Nr. 2 und 4: idyllisch enthusiastisch, die Einweihung des Tempels als höchster Gipfel u. s. w.

„Im zweiten Theil würde sich das Morgendliche vor Sonnenaufgang in Nr. 1 und 5 steigend ausdrücken. Nr. 2 und 4 sind im Gegensatze. Nr. 3, Einzug in Jerusalem, möchte die freie, fromme Volksfreude, wie die Einweihung des Tempels die fürstlich priesterliche Begrenzung des Gottesdienstes ausdrücken.

„Tausend andere Verhältnisse werden dir beim ersten Anblick einfallen. Diese Dinge dürfen nicht historisch, sondern lyrisch verknüpft werden; Jedermann kennt das Ganze und wird sich auf Flügeln der Dichtkunst gern aus einer Region in die andere versetzen lassen."

Zelter möchte „in Bewegung kommen" und verlangt mehr und Näheres. Der liebenswürdige Dichter schreibt drei Seiten voll Einzelheiten der Ausführung, die mit den Worten schließen: „Das Irdische fällt Alles ab, das Geistige steigert sich bis zur Himmelfahrt und zur Unsterblichkeit." Hierauf schreibt Zelter Allerlei über Chor, Halbchor, Solostimmen, Arien und Recitative und — es ist nie mehr davon die Rede. Glücklicherweise hat Goethe später die Himmelfahrt des Faust gedichtet — und noch viel später hat Schumann sie componirt.

Im Jahre 1811 dichtete Goethe die Cantate „Rinaldo“ für einen Prinzen von Gotha, der eine gute Tenorstimme hatte. Winter componirte sie — und wie viele Andere seitdem! Und mit Brahms, dem letzten und besten derselben, wird die Reihe noch nicht geschlossen sein; denn die „Umrisse“, die er dem „Musikus“ damit gegeben, können oft noch „mit starken oder feinen Fäden“ ausgeführt werden.

Anders kam es mit der „Idylle“, die er zum Geburtstag der Herzogin im Jahre 1813 schrieb. Der treffliche Viehoff sagt uns, er habe sich bei derselben, nicht wie beim „Rinaldo“, mit einem „beziehungslosen Stoff“ begnügt — denn „Damon“ sei der Dichter selbst, und sein Verhältniß zum Hofe sei darin leise angedeutet. Das gibt allerdings keine feste musicalische Anregung. Dennoch ist es verwunderlich, daß die harmonischen Verse keine bekannt gewordene Composition gefunden — um zu wirken, müßte diese freilich mit dem auserlesensten melodischen Zauber angethan sein.

Von demselben Jahre berichtet Goethe: „»Der Löwenstuhl«, eine Oper, gegründet auf die alte Ueberlieferung, die ich nachher in der Ballade »Die Kinder, sie hören es gerne« ausgeführt, gerieth ins Stocken und verharrte darin.“ Zelter spricht er nicht davon — er hielt es wohl für überflüssig nach den Erfahrungen, die er gemacht. Wie der Dichter sich die dramatische Darstellung des Stoffes gedacht haben mag, ist auch aus den Noten,*) die er dazu geschrieben, nicht ersichtlich, wiewohl er den Gegenstand „einem Jüngeren“ zu theatralischer Ausführung empfiehlt. Wenn ein Meister wie Goethe ein Motiv in einer beliebigen Form hingestellt hat, kann man sich nicht leicht eine andere dafür denken.

*) In diesen heißt es: „Der Gegenstand war mir sehr lieb geworden, auf den Grad, daß ich ihn zur Oper ausarbeitete.“

Eine Aeußerung, die zu der Grundansicht, die mich bei dieser Arbeit beherrscht, nur allzu gut paßt, findet sich in den Annalen aus dem Jahre 1816. Dort heißt es: „Besonders werth jedoch erschien mir Hydis Persische Religion; und wie denn, sobald ein bedeutender Stoff mir vor die Seele trat, ich denselben unwillkürlich zu gestalten aufgefordert wurde, so entwarf ich eine orientalische Oper und fing an sie zu bearbeiten. Sie wäre auch fertig geworden, da sie wirklich eine Zeit lang in mir lebte, hätte ich einen Musiker zur Seite und ein großes Publikum vor mir gehabt, um genöthigt zu sein, den Fähigkeiten und Fertigkeiten des einen, sowie dem Geschmack und den Forderungen des anderen entgegenzuarbeiten."

Das Unerwartetste, was eigentlich nicht in dieses Capitel gehört, es aber doch schließen mag, begegnet uns in einem Briefe Goethe's an Zelter vom 23. Februar 1814. Er hatte den Freund ein paar Monate vorher um eine vierstimmige Composition des Textes „In te Domine speravi, non confundar in æternum" ersucht. Und nun schreibt er: „Zu dem »In te Domine speravi« hätte ich auch ein langes Märchen zu erzählen, wie ich mir bei sonderbaren inneren und äußeren Bedrängnissen diese Worte in meiner böhmischen Einsamkeit rhythmisch klanglos, aber doch vierpersönlich, um nicht vierstimmig zu sagen, componirt und keinen angelegentlicheren Wunsch gehabt, als diese schönen Worte durch dich musikalisch commentirt zu hören. Ich kam in Versuchung, vier Linien untereinander zu ziehen, um die Art, wie ich es genommen, anschaulich zu machen. Jetzt, da ich deine Composition höre, bin ich darüber völlig belehrt und finde darin eine angenehme Erfahrung. Der Dilettant nämlich wird durchaus nur durch das Faßliche und eine unmittelbare Wirkung gerührt, und dies charakterisirt auch seine Productionen, wenn er in irgend einer

Kunst sich versuchend auftritt. Meine Composition, die sich ziemlich abgerundet und fixirt hat, ähnelt einer von Jomelli, und es ist immer wunderbar und lustig genug, daß man sich zufällig auf solchen Wegen ertappt und sich einmal seines eigenen Nachtwandelns bewußt wird. Um hierüber in einem anderen Fache klar zu werden, dem ich mich ernstlicher gewidmet habe, sondire ich ältere landschaftliche Skizzen und werde hierbei auch das Aehnliche gewahr."

Der unmusicalische Goethe, der sich als Sechziger im Componiren versucht! So streng sich der Dichter oftmals gegen anmaßendes, selbstgefälliges und streng kritisirendes Dilettantenthum ausspricht, so sehr lag es in seiner umfassenden Natur, Alles zu versuchen, was irgend versucht werden konnte.

* * *

Die Leidenschaft, sich den Grund der Dinge klar zu machen, ist wohl einer der hervorstechendsten Züge im Wesen unseres größten Dichters. Und so finden sich denn auch mehrfache Versuche, nicht allein in die Wissenschaft der Tonsetzkunst, mit Beziehungen auf die Akustik, einzudringen, sondern auch selbständig sich ein System, eine Theorie aufzubauen. Diese Bemühungen würde man bei dem universalen Forscher natürlich finden, wenn der Dichter sich auch für die schöne Kunst der Töne nicht interessirt hätte, und sie gehören deshalb auch kaum in den Rahmen dieser Skizze. Uebergehen darf ich sich jedoch um so weniger, als es auch bei ihnen an genialen Lichtblicken nicht mangelt.

Nahe lag es dem autonomen Schöpfer einer Farbenlehre, ein Verhältniß derselben zur Tonlehre anzudeuten — die denselben gewidmeten Paragraphen gehen über Andeutungen nicht hinaus, wirken jedoch hierdurch vielleicht noch anregender. Sie lauten:

„Daß ein gewisses Verhältniß der Farbe zum Tone stattfinde, hat man von jeher gefühlt, wie die öfteren Vergleichungen, welche theils vorübergehend, theils umständlich genug angestellt worden, beweisen. Der Fehler, den man hierbei begangen, beruht nun auf Folgendem:

„Vergleichen lassen sich Farbe und Ton unter einander auf keine Weise, aber beide lassen sich auf eine höhere Formel beziehen, aus einer höheren Formel beide, jedoch jedes für sich, ableiten. Wie zwei Flüsse, die auf einem Berge entspringen, aber unter ganz verschiedenen Bedingungen in zwei ganz entgegengesetzte Weltgegenden laufen, so daß auf dem beiderseitigen ganzen Wege keine einzelne Stelle der anderen verglichen werden kann, so sind auch Farbe und Ton. Beide sind allgemeine elementare Wirkungen, nach dem allgemeinen Gesetz des Trennens und Zusammenstrebens, des Auf- und Abschwankens, des Hin- und Wiederwägens wirkend, doch nach ganz verschiedenen Seiten, auf verschiedene Weise, auf verschiedene Zwischenelemente, für verschiedene Sinne.

„Möchte Jemand die Art und Weise, wie wir die Farbenlehre an die allgemeine Naturlehre angeknüpft, recht fassen und dasjenige, was uns entgangen und abgegangen, durch Glück und Genialität ersetzen, so würde die Tonlehre nach unserer Ueberzeugung an die allgemeine Physik vollkommen anzuschließen sein, da sie jetzt innerhalb derselben gleichsam nur historisch abgesondert steht.

„Aber eben darin läge die größte Schwierigkeit, die für uns gewordene positive, auf seltsamen empirischen, zufälligen, mathematischen, ästhetischen, genialischen Wegen entsprungene Musik zu Gunsten einer physikalischen Behandlung zu zerstören und in ihre ersten physikalischen Elemente aufzulösen. Vielleicht wäre auch hierzu auf dem Punkte, wo Wissenschaft und Kunst

sich befinden, nach so manchen schönen Vorarbeiten Zeit und Gelegenheit."

Eingehenderes findet sich im Briefwechsel mit Zelter, wo die Frage Goethe's: „Woher kommt wohl die so allgemeine Tendenz nach den Molltonarten, die man sogar bis in die Polonaisen spürt?" zu höchst originalen Aeußerungen die Veranlassung wird. Die langen Explicationen Zelter's, zusammengesetzt aus sich widersprechenden akustischen und musicalischen Erfahrungen, konnten den Dichter unmöglich befriedigen, und seine Bemerkungen über die kleine Terz, als das charakteristische Intervall der Molltonart, sind nicht allein von naturwüchsigster Verständigkeit, sie sind auch mit dem heitersten Humor hingestellt. Sogar diejenigen, die diesen Fragen nur das oberflächlichste Interesse zuwenden, werden mit Behagen die folgenden Auseinandersetzungen des Dichters lesen. Die mit Nummern bezeichneten Sätze enthalten die Citationen der Zelter'schen Thesen, das darauf Folgende die Randglossen Goethe's. „Ein Gleichniß als Nachschrift" dient zu Einleitung.

„Ein Gleichniß als Nachschrift.

„Alle Künste, indem sie sich nur durch Ausüben und Denken, durch Praxis und Theorie heraufarbeiten konnten, kommen mir vor wie Städte, deren Grund und Boden, worauf sie erbaut sind, man nicht mehr entziffern kann. Felsen wurden weggesprengt, eben diese Steine zugehauen und Häuser daraus gebaut. Höhlen fand man sehr gelegen und bearbeitete sie zu Kellern. Wo der feste Grund ausging, grub und mauerte man ihn; ja vielleicht traf man gleich neben dem Urfelsen ein grundloses Sumpffleck, wo man Pfähle einrammen und Rost schlagen mußte. Wenn das nun Alles fertig und bewohnbar ist, was

läßt sich nun als Natur und was als Kunst ansprechen? Wo ist das Fundament und wo die Nachhülfe? Wo der Stoff, wo die Form? Wie schwer ist es alsdann, Gründe anzugeben, wenn man behaupten will, daß in den frühesten Zeiten, wenn man gleich das Ganze übersehen hätte, die sämmtlichen Anlagen natur-, kunst-, zweckgemäßer hätten gemacht werden können. Betrachtet man das Clavier, die Orgel, so glaubt man die Stadt meines Gleichnisses zu sehen. Wollte Gott, ich könnte auch einmal an Ihrer Seite meine Wohnung dort aufschlagen und zum wahren Lebensgenuß gelangen, wobei ich alle Fragen über die Natur und Kunst, über Theorie und Praxis herzlich gern vergessen möchte.

1. Die Molltonart unterscheidet sich von der Durtonart durch die kleine Terz — —

„Unterscheidet sie sich nicht auch durch die Verkleinerung oder Verengerung der übrigen Intervalle?

2. Welche an die Stelle der großen Terz gesetzt.

„Dieser Ausdruck kann nur gelten, wenn man von der Durtonart ausgeht. Ein Theorist nordischer Nationen, der von den Molltönen ausginge, könnte ebenso gut sagen, die große Terz werde an die Stelle der kleinen gesetzt.

3. Unsere heutige diatonische (natürliche) Tonleiter — —

„Daß die diatonische Tonleiter allein natürlich sei, dagegen geht eigentlich meine Opposition.

4. Entspringt aus der Theilung der Saite, theilt man diese in die Hälfte.

„Daß die Theilung der Saite in bestimmbare Theile Klänge hervorbringt, die für das Ohr harmonisch sind, ist ein sehr hübsches Experiment, das denn auch eine gewisse Tonleiter begründen möchte; aber was auf diese Weise nicht gelingt, sollte es nicht auf eine andere Weise möglich sein?

5. Man mag aber die Saite in so viel Theile theilen, als als man will, so entsteht niemals eine kleine Terz, obgleich man dieser dadurch immer näher kommen kann.

„Es ist von einem Experiment zu viel gefordert, wenn es Alles leisten soll. Konnte man doch die Elektricität erst nur durch Reiben darstellen, deren höchste Erscheinung jetzt durch bloße Berührung hervorgebracht wird. Man müßte auf ein Experiment ausgehen, wodurch man die Molltöne gleichfalls als ursprünglich darstellen könnte.

6. Demnach ist diese kleine Terz kein unmittelbares donum der Natur, sondern ein Werk neuerer Kunst — —

„Ich leugne die Folgerung, da ich die Vordersätze nicht zugebe.

7. Und man muß sie als eine erniedrigte große Terz betrachten.

„Dieses ist eine Ausflucht, deren sich die Theoristen gewöhnlich zu bedienen pflegen, wenn sie etwas die Natur Beschränkendes festgesetzt haben; denn alsdann müssen sie auf eine sehr paradoxe Weise, was sie einmal behauptet, wieder aufheben und vernichten. Wenn eine große Terz ein Intervall ist, das uns die Natur gibt, wie kann man sie erniedrigen, ohne sie zu zerstören. Wie viel und wie wenig kann man sie erniedrigen, daß es keine große Terz und doch eine Terz sei? und wo hört sie denn überhaupt auf, noch eine Terz zu sein? Mein supponirter nordischer Theorist würde mit eben dem Rechte sagen, die große Terz sei eine erhöhte kleine.

8. Wie sie denn auch von den strengsten Componisten wie ein consonirendes Intervall behandelt worden — —

„Hier tritt ja deutlich der Fall ein, der in der Kunst und in der Technik so oft vorkommt, daß sich der praktische Sinn vor einer theoretischen Beschränkung ohne viel Complimente zu retten weiß.

9. Das heißt, sie darf überall wie die große Terz frei und unpräparirt eintreten, was in einem reinen Stil keine Dissonanz darf.

„Wenn sie als consonirendes Intervall behandelt wird, so ist sie consonirend; denn dergleichen läßt sich durch Convention nicht recht festsetzen. Wenn sie frei und unpräparirt eintreten darf, so ist sie keine Dissonanz; sie ist von Natur harmonisch und ebenso Alles, was wieder aus ihr entspringt.

„Hier tritt eine oben schon berührte, bei der ganzen Naturforschung höchst merkwürdige Betrachtung ein. Der Mensch an sich selbst, insofern er sich seiner gesunden Sinne bedient, ist der größte und genaueste physikalische Apparat, den es geben kann. Und das ist eben das größte Unheil der neueren Physik, daß man die Experimente gleichsam vom Menschen abgesondert hat und bloß in dem, was künstliche Instrumente zeigen, die Natur erkennen, ja was sie leisten kann, dadurch beschränken und beweisen will. Ebenso ist es mit dem Berechnen. Es ist Vieles wahr, was sich nicht berechnen läßt, sowie sehr Vieles, was sich nicht bis zum entschiedenen Experiment bringen läßt. Dafür steht ja aber der Mensch so hoch, daß sich das sonst Undarstellbare in ihm darstellt. Was ist denn eine Saite und alle mechanische Theilung derselben gegen das Ohr des Musikers? Ja, man kann sagen, was sind die elementaren Erscheinungen der Natur selbst gegen den Menschen, der sie alle erst bändigen und modificiren muß, um sie sich einigermaßen assimiliren zu können? Doch in diese Betrachtungen will ich mich diesmal nicht verlieren; ich behalte mir vor, nächstens besonders darüber zu reden, sowie noch über einige andere Punkte mir Auskunft zu erbitten."

Nach mehr als zwanzig Jahren kommt Goethe (im Briefwechsel mit Zelter) auf die Haupt- und Staatsaction der kleinen

Terz zurück und vertheidigt das gute Recht derselben mit dem gleichen Ungestüm wie früher. Er schreibt am Gründonnerstag, den 31. März 1831:

„Nun erinnerst du dich wohl, daß ich mich der kleinen Terz immer leidenschaftlich angenommen und mich geärgert habe, daß ihr theoretischen Musikhansen sie nicht wolltet als ein donum naturæ gelten lassen. Wahrhaftig, eine Darm- und Drahtseite steht nicht so hoch, daß ihr die Natur allein ausschließlich ihre Harmonien anvertrauen sollte. Da ist der Mensch mehr werth, und dem Menschen hat die Natur die kleine Terz verliehen, um das Unnennbare, Sehnsüchtige mit dem innigsten Behagen ausdrücken zu können. Der Mensch gehört mit zur Natur, und er ist es, der die zartesten Bezüge der sämmtlichen elementaren Erscheinungen in sich aufzunehmen, zu regeln und zu modificiren weiß.

„Brauchen doch Chemiker schon den thierischen Organismus als ein Reagens, und wir wollen uns an mechanisch bestimmbare Tonverhältnisse klammern, dagegen die edelste Gabe aus der Natur hinaus in die Region einer willkürlichen Künstelei hinüberschieben?"

Am 6. September 1826 schreibt Goethe an Zelter: „Die Tabelle der Tonlehre ist nach vieljährigen Studien und, wenn du dich erinnerst, nach Unterhaltungen mit dir etwa im Jahre 1810 geschrieben. Ich wollte den Forderungen an einen physikalischen Vortrag keineswegs genug thun, Umfang und Inhalt mir selbst aber klar machen und Anderen andeuten, ich war auf dem Wege, in diesem Sinne die sämmtlichen Capitel der Physik zu schematisiren. Gegenwärtige Tabelle fand ich beim Aufräumen des Musikschrankes, ich hatte sie nicht ganz vergessen, wußte aber nicht, wo ich sie suchen sollte. Ebenso vermisse ich noch mehrere Aufsätze (jedenfalls musikalische),

die mir vielleicht ein Zufall erwünscht wieder in die Hände führt."

Diese sogenannte Tabelle ist eine übersichtliche Aufstellung einer unbegrenzten Theorie der Tonlehre, von den Urphänomenen der Akustik ausgehend bis zum „Eingreifen des Genies", und zeigt, wie ernst es Goethe gemeint. In einem seiner letzten Lebensjahre noch sagt er darüber: „Ich freue mich meiner Tabelle als eines zwar nackten, aber wohlgegliederten Skelets, welches der echte Künstler allein mit Fleisch und Haut überkleiden, ihm Eingeweide geben und ins Leben praktisch und denkend einführen mag."

Ein höchst interessanter Aufsatz Düntzer's, „Goethe's Tonlehre und Christian Heinrich Schlosser",*) gehört hierher. Dieser Letztere, ein Convertit aus der genialen Gruppe der Maler und Dichter, die sich um die Zeit der sogenannten Befreiungskriege dem Katholicismus in die Arme geworfen, scheint sich auch auf ernste Weise in Musik vertieft zu haben. Er war von Goethe gut aufgenommen und die Theorie der Tonkunst muß zwischen ihnen zur Sprache gekommen sein. Die merkwürdigen Aeußerungen des Dichters, die Düntzer aus einem ungedruckten Briefe an Schlosser wiedergiebt, gehören jedoch jener mystischen Grübelei an, in welche der sonnenhafte Apollopriester sich zuweilen versenkte. Die dafür sich näher Interessirenden mögen sie in jenem reichhaltigen Bande aufsuchen — ich stehe denselben als ein durchaus Verständnißloser gegenüber.

In „Wilhelm Meister's Wanderjahren", diesem seltsamen Buche, einem Reliquienschrein gleichend, in welchem Kostbares neben Gleichgültigem mit derselben Achtsamkeit aufbewahrt wird, finden sich auch Andeutungen zu einer Erziehungslehre

*) „Aus Goethe's Freundeskreise." Darstellungen aus dem Leben des Dichters. 1868.

durch die Musik und zur Musik. Auf manchen Erfahrungen beruhend, sind sie weniger idealer Natur als unmöglicher Handhabung. So z. B. sollen die verschiedenen Instrumente in aus einander liegenden Ortschaften, ja zu Anfang in Einsiedeleien gelehrt werden, „wo sie Niemand zur Verzweiflung bringen". Es würde nicht leicht sein, für eine Hochschule eine kleine Provinz zu erlangen — wohl aber dürfte „das traurige Leiden", das „in der wohleingerichteten bürgerlichen Gesellschaft" durch musicalische oder unmusicalische Anfänger hervorgerufen wird, eher durch die Polizeibehörde als durch ein Unterrichtsministerium gelindert werden können. Die hohe Meinung, die Goethe von der Culturkraft der Musik hegt, zeigt sich übrigens auch hier, wie sie in den Briefen an Zelter mannigfach ausgedrückt wird.

* * *

Wie wenig es war, was Goethe in den letzten dreißig Jahren seines Lebens von guter und schöner Musik zu hören bekam, ist aus dem Briefwechsel mit Zelter und den Gesprächen mit Eckermann ersichtlich. Zeitweise that er selbst sein Bestes, um sich und Andere musicalisch zu erfrischen und zu bereichern — allein es fehlte an den genügenden Mitteln um ihn her.

Die bevorstehende Vermählung des Erbprinzen mit der künstlerisch hochgebildeten russischen Kaiserstochter läßt Goethe zu Anfang des Jahres 1803 ernsthaft daran denken, für die Organisation der Oper und namentlich des Orchesters zu wirken, und er ersucht Zelter um guten Rath. Eine Folge von Aufsätzen über Orchestereinrichtungen, die dieser einsendet, erscheint Goethe (der sie später drucken läßt) wie „eine Art von Satire auf die Weimarer Zustände". Aus dem Jahre 1805 erfahren wir trotzdem noch von Opern, die unter seiner

Aegide gegeben werden, ein paar Jahre später aber schreibt er dem Freunde aus Karlsbad (den 27. Juli 1807) Folgendes:

„Ob wir gleich Stimmen und Instrumente in Weimar haben und ich noch dazu der Vorgesetzte solcher Anstalten bin, so habe ich doch niemals zu einem musikalischen Genuß in einer gewissen Folge gelangen können, weil die garstigen Lebens- und Theaterverhältnisse immer das Höhere aufheben, um dessentwillen sie allein da sind oder da sein sollten.*)

„Mit der Oper, wie sie bei uns zusammengesetzt ist, mag ich mich nicht abgeben, besonders weil ich diesen musikalischen Dingen nicht auf den Grund sehe. Ich möchte daher das Säculum sich selbst überlassen und mich ins Heilige zurückziehen. Da möchte ich denn nun alle Woche einmal bei mir mehrstimmige geistliche Gesänge aufführen lassen, im Sinne Ihrer Anstalt, obgleich nur als den fernsten Abglanz derselben. Helfen Sie mir dazu und senden mir vierstimmige nicht zu schwere Gesänge, schon in Stimmen ausgeschrieben" u. s. w.

Zelter schlägt sehr passend ein Heft Haydn'scher, „in ihrer Art sehr guter Gesangstücke" vor, die denn auch einstudirt wurden und im folgenden Winter mit Erfolg zur Aufführung kamen. Bei der Erzählung davon schreibt Goethe: „Meine kleine Anstalt geht recht gut; nur schreiten die jungen Leute, wie Sie wohl wissen, gar gern aus dem Wege und jeder dünkt sich behaglicher, wenn er solo irgend ein lamentables oder ein jammervolles Bedauern verlorener Liebe singt. Ich lasse ihnen dergleichen wohl zu gegen das Ende jeder Session und verwünsche dabei die Matthissons, Salis, Tiedgen und die sämmt-

---

*) Die Oper wurde ihm hauptsächlich durch die Jagemann verleidet. Als er im Jahre 1808 darüber ernstlich mit dem Herzog zerfiel, wollte er, daß die Oper von seiner Leitung förmlich ausgeschlossen werde, weil er sonst keinen Frieden voraussah.

liche Klerisei, die uns schwerfällige Deutsche sogar in Liedern über die Welt hinausweist, aus der wir ohnehin geschwind hinauskommen. Dabei tritt noch der Fall ein, daß die Musiker selbst oft hypochondrisch sind und daß selbst die frohe Musik zur Schwermuth hinziehen kann." Mutatis mutandis ist es bei uns, nach Verlauf von mehr als siebzig Jahren, ziemlich dasselbe geblieben.

Ueber den Fortgang jener „Hauscapelle" melden die Annalen durch mehrere Jahre das Günstigste. Am Donnerstag wurde probirt und am Sonntag das Einstudirte ausgeführt. Dabei bemerkt der Dichter wieder in seiner erfahrungsreichen Weisheit: „Dadurch, daß die Probe von der Ausführung vollkommen getrennt blieb, ward das dilettantische Pfuschen völlig entfernt, das gewöhnlich erst im Augenblick der Aufführung noch probirt, ja bis den letzten Augenblick unausgemacht läßt, was denn eigentlich aufgeführt werden kann und soll. Die Donnerstage waren kritisch und didaktisch, die Sonntage für Jeden empfänglich und genußreich."

Daß die Zelter'schen Compositionen Goethe'scher und Schiller'scher Dichtungen bei diesen Zusammenkünften eine Hauptrolle spielten, ist selbstverständlich — ihre gesunde Natürlichkeit mundete dem Dichter. Jedoch wurde auch von altitalienischen Meistern Vieles vorgeführt, „ihr Andenken gegründet, Vergnügen und Nutzen, Anwendung und Fortschreiten in eins verbunden". Allzu lange sollte aber die Herrlichkeit nicht währen, denn schon aus dem Jahre 1811 läßt sich Goethe in den Annalen folgendermaßen vernehmen:

„Mit der Musik fühlte ich mich nicht so glücklich; was ich meine Hauscapelle zu nennen wagte, fühlte ich im Innersten bedroht. Niemand merkte einige Veränderung, aber es hatten sich gewisse Wahlverwandtschaften eingefunden, die mir sogleich

gefährlich schienen, ohne daß ich ihren Einfluß hätte hindern können. Noch zu Anfang des Jahres ward nach herkömmlicher Weise verfahren, doch schon nicht mehr in so regelmäßiger wöchentlicher Folge. Noch trugen wir echte alte Sachen vor, mehrere neue Canons von Ferrari belebten die Lust der Sänger und den Beifall der Zuhörer; ich aber hatte mich schon in diesen Verlust ergeben, und als bei meiner bevorstehenden Sommerreise zu Ende Aprils eine Pause eintreten mußte, so war schon mein Entschluß gefaßt, nie wieder zu beginnen. Ich verlor dabei sehr viel und mußte deshalb ernstlich bedacht sein, mich anderwärts zu entschädigen.“ Ob hierzu die erneuerte Gegenwart Brizzi's*) in Weimar viel beitrug, mit welchem man italienische Opern auf Italienisch aufführte (Goethe stellte dazu einen Sprachmeister an), mag dahingestellt bleiben. Denn schon im November 1812 klagt er gegen Zelter: „Wir leben hier mit einem ganz disproportionirten Aufwande auf Musik doch eigentlich ganz sang- und klanglos. Die Oper mit ihren alten Inventarienstücken und den für ein kleines Theater zugestutzten und langsam genug producirten Neuigkeiten kann Niemanden entschädigen. Indessen freut mich's, daß Hof und Stadt sich weiß machen, es sei eine Art von Genuß vorhanden. Der Bewohner einer großen Stadt ist von dieser Seite glücklich zu preisen, denn dorthin zieht sich doch so mancher bedeutende Fremde. Madame Milder hätte ich hören mögen.“ Und einige Jahre später schreibt er: „Leider, wenn ich an Musik denke, kommt es mir seltsam vor, daß ich von diesem höchsten und schönsten Genuß gänzlich abgeschnitten bin.“ Und wieder

*) Antonio Brizzi, ein geschickter italienischer Tenorist, hatte an allen europäischen Höfen großen Erfolg. Eine Zeit lang war er Mitglied vom Hoftheater Napoleon's — später gehörte er der Italienischen Oper in München an. (Fêtis, Biographie universelle.)

nach zwei Jahren, von Jena aus: „Deine Motette hat mich erfreut und betrübt: erfreut, insofern ich sie mit den Augen aufnehmen und einigermaßen genießen konnte; betrübt, weil ich die Hoffnung aufgeben muß, sie zu hören. Es sind unter den jungen Leuten hier recht hübsche Stimmen und chorweise machen sie ihre Sache auch gut; was aber nicht nach Lützow's wilder Jagd klingt, dafür hat kein Mensch keinen Sinn." Wie er sich dann in der Einsamkeit zu Berka von dem dortigen Organisten und Bade-Inspector Schütz täglich mehrere Stunden lang classische Claviermusik vorspielen ließ, ist schon erwähnt worden.

Hier und da erfolgt dann doch noch ein Besuch der Oper. Eine Aufführung des Rossini'schen „Tancred" wird die Veranlassung zu folgenden merkwürdigen Zeilen an Zelter: „Deine musicalischen Relationen haben mir ganz unglaublich gedient; insofern es möglich ist, durch den Begriff die Musik zu erfassen, so hast du es mir geleistet, und ich begreife nun wenigstens, warum ich den »Barbier von Sevilla« unter Rossini's Arbeiten so vorzüglich rühmen höre. Neulich Abends besuchte ich den »Tancred«; er ward sehr löblich vorgetragen und ich wäre auch recht zufrieden gewesen, wenn nur keine Helme, Harnische, Waffen und Trophäen auf dem Theater erschienen wären. Ich half mir aber gleich und verwandelte die Vorstellung in eine Favola boscareggia, ungefähr wie der Pastor Fido. So putzte ich mir auch das Theater heraus, da waren poussinische und anmuthige Landschaften, stutzte die Personen zusammen, ideelle Hirtin und Hirten wie in »Daphnis und Chloë«, sogar an Faunen fehlte es nicht, und nun war wirklich nichts auszusetzen, weil die hohle Prätension einer heroischen Oper wegfiel."

Lebhaft kann ich mir den alten Herrn vorstellen, wie er in seiner verborgenen Parterreloge, in sich versunken, dasitzt



und zu den leichtgeschürzten Rossini'schen Weisen seiner ewig jungen Phantasie freien Spielraum läßt.

Eine bedeutsamere Anregung ward ihm durch Händel's „Messias". In einer Besprechung des Rochlitz'schen Werkes: „Für Freunde der Tonkunst" heißt es in Beziehung auf „die gemüthlich ausführliche Darstellung" jenes Meisterwerkes: „Sie erregte in mir die unwiderstehlichste Sehnsucht, von dem Werke, das mich früher an die ernsteste Tonkunst herangeführt, so viel abermals zu vernehmen, daß die alten halb verklungenen Gefühle sich wieder entwickelten und die jugendlichen Genüsse in Geist und Seele sich nochmals erneuerten. Dazu gelange ich denn jetzt unter der Anleitung eines wackeren Musikdirectors, durch Theilnahme von Tonkünstlern und Liebhabern. Ich folge nunmehr dem Gange des unschätzbaren Werkes nach vorliegender Anleitung, man schreitet vor, man wiederholt; und so hoffe ich in einiger Zeit ganz wieder von Händel'scher Geistesgewalt durchdrungen zu sein." Ernster kann man's doch nicht nehmen. Vom 14. April 1824 erzählt Eckermann: „Abends hatte ich bei Goethe einen musikalischen Kunstgenuß bedeutender Art, indem ich den »Messias« theilweise vortragen hörte. Goethe, in einiger Entfernung sitzend, im Zuhören vertieft, verlebte einen glücklichen Abend."

So wichtig ist dem Dichter jede halbwegs hervorragende musicalische Erscheinung, so selten kommt dergleichen an ihn heran, daß er nie versäumt, in den kurzgefaßten Annalen davon zu berichten. So von dem „vorzüglichen Genuß", den die Vorträge Hermstedt's*) ihm gebracht, da er, „von musikalischen Freunden lange Zeit entfernt, diesem herrlichen Kunst-

---

*) J. H. Hermstedt (geb. 1778, gest. 1846), Musikdirector beim Fürsten von Schwarzburg, war einer der ausgezeichnetsten Clarinettisten dieses Jahrhunderts; Spohr hat mehrere Concerte für ihn componirt.

und Naturelement beinahe entfremdet worden". Alexander Boucher, der geniale französische Geiger (der es nicht verschmähte, nebenbei durch seine Aehnlichkeit mit Napoleon auf das Publicum zu wirken), setzt ihn „in Verwunderung und Erstaunen". Von der Milder meldet er dem Freunde, daß er vier kleine Lieder von ihr gehört, „die sie dergestalt groß zu machen wußte, daß die Erinnerung daran mir noch Thränen auspreßt". Höchst charakteristisch sind die Aeußerungen, welche die Bekanntschaft mit dem Talente Paginini's hervorruft. Zuvörderst schreibt er an Zelter: „Paganini hab ich dann auch gehört und sogleich an demselben Abend deinen Brief aufgeschlagen, wodurch ich mir denn einbilden konnte, etwas Vernünftiges über diese Wunderlichkeiten zu denken." (Etwas denken mußte er sich.) „Mir fehlte zu dem, was man Genuß nennt und was bei mir immer zwischen Sinnlichkeit und Verstand schwebt, eine Basis zu dieser Flammen- und Wolkensäule." In den Gesprächen mit Eckermann sich über ein Lieblingsthema, das Dämonische, vielfach auslassend, sagt er „Unter den Künstlern findet es sich mehr bei Musikern als bei Malern. Bei Paganini zeigt es sich in hohem Grade, wodurch er denn auch so große Wirkungen hervorbringt." Daß er aber das Außerordentliche eines derartigen Talentes wohl zu würdigen wußte, beweist folgender humoristischer Ausspruch: „Wer kann sich von seinem Kinde versprechen, daß es in der Musik vortrefflich sein wird? Zehntausend gegen Eins, es wird nur ein elender Saitenkratzer werden. Ja, es wäre vielleicht eher ein Kind zu finden, ein Königreich zu regieren, einen großen König daraus zu machen, als einen großen Violinspieler!"

Seit dem Jahre 1820 war Hummel Capellmeister in Weimar geworden. Um dieselbe Zeit hatte Goethe sich einen Strei-

cher'schen Flügel (damals in Deutschland das höchste Ideal eines Clavierinstrumentes) angeschafft. „Der nicht genug zu preisende Capellmeister" (wie Hummel von ihm bezeichnet wird) „ließ sich darauf hören und verstand von Zeit zu Zeit durch die merkwürdigsten Ausübungen den Besitz des vorzüglichen Instrumentes ins Unschätzbare zu erheben." Ja, mit Eckermann plaudernd, vergleicht er Napoleon mit dem glänzenden Meister. „Ich muß bewundern," sagte der Famulus, „wie Napoleon bei seiner Jugend mit den großen Angelegenheiten der Welt so leicht und sicher zu spielen wußte, als wäre eine vieljährige Praxis und Erfahrung vorangegangen." — „Liebes Kind," erwidert Goethe, „das ist das Angeborene des großen Talentes. Napoleon behandelte die Welt wie Hummel seinen Flügel; Beides erscheint uns wunderbar, wir begreifen das Eine so wenig wie das Andere, und doch ist es so und geschieht vor unseren Augen." Und weiterhin: „Das ist die Facilität, die sich überall findet, wo ein wirkliches Talent vorhanden ist, in Künsten des Friedens wie des Krieges, am Clavier wie hinter den Kanonen."

Die letzten schönen musicalischen Lichtblicke wurden Goethe durch Felix Mendelssohn zu Theil.*) Schon früh, wenn auch nicht so früh, als es natürlich schiene, spricht Zelter dem Freunde von dem begabten Schüler, — im Herbst 1821 nimmt er ihn mit nach Weimar und stellt ihn Goethe vor, in dessen Hause er nun längere Zeit blieb. Es ist heiter, wie Goethe den genialen Knaben zum ersten Mal so zu sagen ausprobirt. Er muß auf ein gegebenes Thema improvisiren, Bach'sche Fugen spielen, Manuscripte von Mozart und Beethoven vom

*) Man lese hierüber die reizende Schrift: Goethe und F. Mendelssohn-Bartholdy. Von Dr. Karl Mendelssohn-Bartholdy. Leipzig, bei Hirzel.

Blatt lesen und was dergleichen mehr. „Die musikalischen Wunderkinder sind zwar hinsichtlich der technischen Fertigkeit heutzutage keine so große Seltenheit mehr; was aber dieser kleine Mann im Phantasiren und Primavistaspielen vermag, das grenzt ans Wunderbare, und ich habe es bei so jungen Jahren nicht für möglich gehalten," sagte Goethe zu den Zuhörern. — „Alle Nachmittage", berichtet später Felix, „machte Goethe das Streicher'sche Instrument mit den Worten auf: »Ich habe dich heute noch nicht gehört, mache mir ein wenig Lärm vor.«" Schwer ließ er ihn von dannen, und die rührendste Zuneigung für den heranwachsenden Künstler zieht sich durch die letzten zehn Lebensjahre des Dichters, wie aus schriftlichen und mündlichen Aeußerungen, namentlich auch aus den einfachen Erzählungen Mendelssohn's hervorgeht. Zum letzten Mal kehrte Felix bei seinem großen Gönner ein im Jahre 1830, beim Beginn seiner Wanderjahre. Er war damals schon ein fertiger Mann, ein großer Künstler, und das Verhältniß zum greisen Dichter nahm eine ernstere Gestalt an. Nach der Abreise Mendelssohn's berichtet Goethe an Zelter: „Mir ward seine Gegenwart besonders wohlthätig, da ich fand: mein Verhältniß zur Musik sei noch immer dasselbe; ich höre sie mit Vergnügen, Antheil und Nachdenken, liebe mir das Geschichtliche; denn wer versteht irgend eine Erscheinung, wenn er sich nicht von dem Gang des Herkommens penetrirt? Dazu war denn die Hauptsache, daß Felix auch diesen Stufengang recht löblich einsieht und glücklicherweise sein gutes Gedächtniß ihm Musikstücke aller Art nach Belieben vorführt. Von der Bach'schen Epoche heran hat er mir wieder Haydn, Mozart und Gluck zum Leben gebracht, von den großen neueren Technikern hinreichende Begriffe gegeben und endlich mich seine eigenen Productionen fühlen und über sich

nachdenken machen; ist daher auch mit meinen Segnungen geschieden.“ Aus Italien, der Schweiz, aus Paris schrieb Felix bekanntlich dem Dichter ausführliche Berichte und erhielt von ihm manchen liebevollen, bedeutsamen Brief. Er componirte während dieser Reise die „Walpurgisnacht“, welchem Unternehmen Goethe sein volles Interesse schenkte. Hören sollte er die herrliche Composition nicht mehr und auch den Schöpfer nicht wiedersehen. Den Grundgedanken des Gedichtes bezeichnete er dem jungen Freunde brieflich folgendermaßen: „Das Gedicht ist hochsymbolisch intentionirt. Denn es muß sich in der Weltgeschichte immerfort wiederholen, daß ein Altes, Gegründetes, Geprüftes, Beruhigendes durch auftauchende Neuerungen gedrängt, geschoben, verrückt und wo nicht vertilgt, doch in den engsten Raum eingepfercht werde. Die Mittelzeit, wo der Haß noch gegenwirken kann und mag, ist hier prägnant genug dargestellt, und ein freudiger ungestörter Enthusiasmus lodert noch einmal in Glanz und Klarheit hinauf.“ Diese letzten Worte mag man aus Mendelssohn’s Musik heraushören.

Einer tiefen, aber fast pathologischen Begeisterung, in die Goethe in seinem vierundsiebzigsten Lebensjahre durch Musik versetzt wurde, muß ich zum Schlusse gedenken. Sie entstand durch die polnische Pianistin Frau Szymanowska unter den merkwürdigsten Verhältnissen. Leidenschaftliche Neigung hatte ihn in Marienbad für eine edle Mädchengestalt, Ulrike v. Levezow, ergriffen, eine Werther’sche Sehnsucht nach ihr erfüllte ihn mit krankhafter Heftigkeit nach seiner Rückkehr. Unter diesen Umständen hörte er die talentvolle Clavierspielerin, die überdies eine sehr schöne Frau war. Gern wollen wir ihm verzeihen, daß er sie im ersten Rausche (worüber sich schon der Knabe Felix zu spötteln erlaubt) neben oder über Hummel

stellt, denn sie begeisterte ihn zu den herrlichsten Versen. Schöner ist die Tonkunst kaum besungen worden:

„Die Leidenschaft bringt Leiden! Wer beschwichtigt
Beklommnes Herz, das allzu viel verloren?
Wo sind die Stunden, überschnell verflüchtigt?
Vergebens war das Schönste dir erkoren!
Trüb ist der Geist, verworren das Beginnen;
Die hehre Welt, wie schwindet sie den Sinnen!
Da schwebt Musik hervor mit Engelsschwingen,
Verflicht zu Millionen Tön' um Töne,
Des Menschen Wesen durch und durch zu dringen,
Zu überfüllen ihn mit ew'ger Schöne.
Das Auge netzt sich, fühlt in höherm Sehnen
Den Götterwerth der Töne wie der Thränen."

* * *

Ueberschaut man nun, wie Goethe, fast noch Knabe, dem Tonsetzer seine ersten lyrischen Versuche widmet, wie er als dramatischer Dichter sein Bestes thut, um ihm in die Hände zu arbeiten, wie er, auf der Höhe seiner Schaffenskraft angelangt, dem Tondichter die herrlichsten Aufgaben zu stellen sucht — anderentheils als Leiter einer Bühne den ersten musicalischen Meisterwerken Verständniß und Anerkennung verschafft — sich selbst bis in die letzten Lebensjahre durch die Schätze der Tonkunst anzuregen und zu erfrischen trachtet, jedem Talente mit Wohlwollen und Achtung entgegenkommt, auf die mannigfachste Art daran arbeitet, sich Klarheit zu verschaffen, ins Innerste unserer wunderbaren Kunst einzudringen — trotzdem er fortwährend im Stiche gelassen wird, durch die Menschen und die Verhältnisse —, so wird man zugestehen müssen, daß Aehnliches sich bei keinem der großen Dichter findet, deren Lebenswege wir verfolgen können und deren

Arbeiten uns vorliegen. Keiner hat so viel für Musik gethan, sich so sehr für sie bemüht, ihr soviel Zeit und Arbeit gewidmet, ihre Größe tiefer erkannt und deutlicher ausgesprochen. Noch gar Manches hätte ich nachweisen, anführen können, was sich hierfür Sprechendes in seinen größten wie in seinen geringsten Schöpfungen findet — aber ich denke, man darf auch des Besten nicht zu viel thun. Hoffentlich steht nach dem Gegebenen für den Leser fest wie für den Schreiber dieser Skizze, daß unser hoher Dichter die Tonkunst aufs innigste liebte, ehrte, empfand und verstand, daß aber leider sein Glück mit derselben seiner Liebe nicht gleich kam; daß er mehr säete als erntete — mehr gab als empfing — Höheres anstrebte als erreichte!

